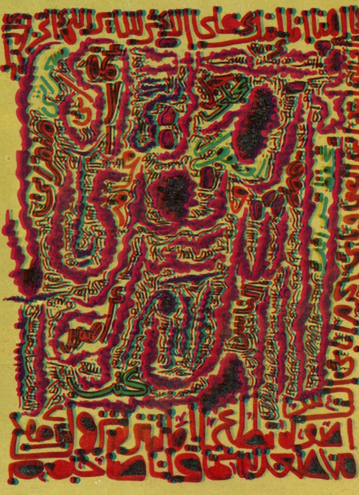
القاهرة

أدب • فكر • فن



• من وحي المسحراتي •

الجهاد

وقفة مع البوصيرى

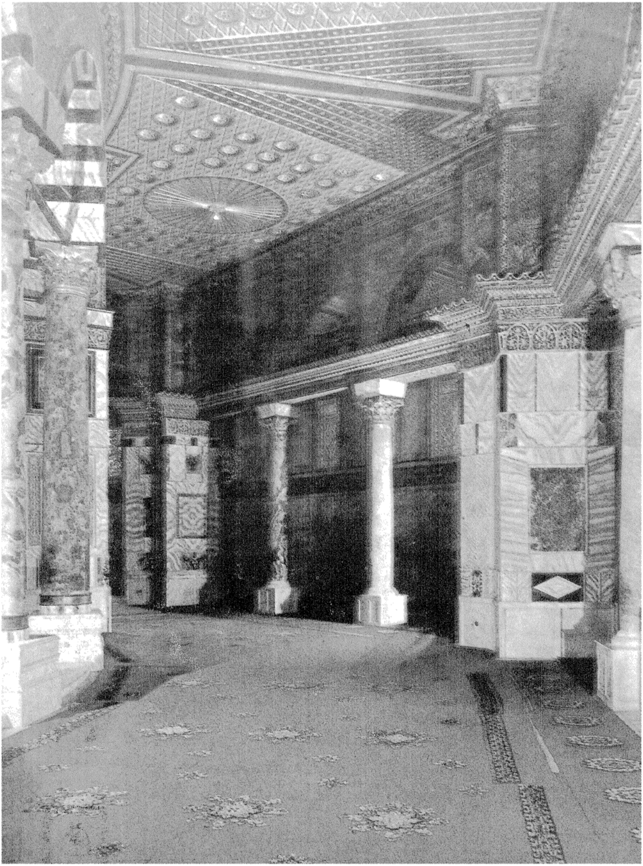
الاديان السماوية فى بوتقة التسامح

المسحراتى .... فؤاد حداد

بريخت - والمفاضلة بين الشرور

لوحة الصلاة لمحمود سعيد

• القاهرة • العدد السابع عشر • الثلاثاء ٢٨ مايو ١٩٨٥ م • ٩ رمضان ١٤٠٥ هـ •



القاهرة

رؤية

الأبجدية . .

كلمة تطلق على الحروف المفرده ــ والمركبة أحيانا ــ التى تتكون منها الكلمات فى كل لغة . وهى مصدر صناعى مبنى على الحروف الأربعة الأولى فى نسق الحروف العربية (أبجد ، هوز ، حطى ، كلمن . . الخ) . فإذا أحصينا الحروف التى ينتظمها هذا النسق كانت ثمانية وعشرين حرفا . غير أن من بدأوا تعلم الأبجدية من أبناء الأجيال السابقة فى الكتاب أو فى المدرسة الأولية كانوا يتبعون إحصاء آخر يجعل من هذه الأبجدية تسعة وعشرين حرفا ، بإضافة حرف مركب ، هو : اللام ألف ، ويأتى ترتيبه قبل الحرف الأخير ، وهو حرف الياء . وربما اقتصر الإحصاء على ثمانية وعشرين حرفا على أساس أن حرف «اللام ألف» هو نفسه مركب من حرفين ضمن الحروف الثمانية والعشرين .

وأيا كان الأمر فإن هذا الحرف المركب الوحيد فى الأبجدية العربية قد صار له فى الاستعمال ــ على بساطته ــ دلالة تشير إلى نصف المعانى التى يمكن أن تنتجها اللغة ؛ وذلك لأنه أصبح معروفا باسم حرف النفى . والنفى هو المقابل للإثبات ؛ فأيما معنى أو حقيقة يقررها العقل أو تقررها الحواس ، إذ دخل عليها هذا الحرف انقلبت من النقيض إلى النقيض ، أو من حالة الإيجاب إلى حالة السلب . لا غرو أن أصبح هذا الحرف أداة هدم سهلة وميسورة فى أيدى الكسالى العاجزين ، يستخدمونها فى نفى أى قيمة أو أهمية لما يشقى الآخرون فى إنتاجه ، مرارة لكسلهم وعجزهم . إن هذا المسلك لن يكلفهم إلا أن يقولوا حرفا واحدا ، هو : لا .

على أن هذا الحرف لم يكتف بهذا النفوذ ، بل ضم إليه سلطة واسعة النطاق حين ضم إلى وظيفته فى النفى وظيفة النهى كذلك ، فصار أداة للسلطة فى أشكالها ومستوياتها المختلفة ، السلطة الأبوية ، والسلطة السياسية ، والسلطة الدينية ، وكل السلطات التشريعية والإدارية ؛ تستخدمه للنهى عن القول أو الفعل أو عنهما معا . ويستوى فى هذا أن يكون النهى فى شكل وصايا خيِّرة ، أو حجرا للحرية .

ويعجب الإنسان آخر الأمر لهذا الحرف الذى انفرد ــ دون كل حروف الأبجدية ــ بهذا النفوذ وهذا السلطان ؛ ولكن مرجع الأمر كله إلينا ؛ إن شئنا أحسنا استخدامه ، وإن شئنا أسأنا ؛ وقلما نحسن ذاك ، وما أكثر ما نسىء !

القاهرة

«دار الإسلام» ـ عند سيد قطب ـ ليست إقليما ولا وطنا ولا دولة ، فقط . . . فكما أن الإسلام هو إعلان تحرير للإنسان ـ كل إنسان ـ من عبودية غير الله . . فإن أرضه هى كل الأرض . . وداره هى كل الديار ؟! . . ولذلك فإن على المسلمين ، من أهل «دار الإسلام» ، أن ينطلقوا ، بالجهاد ، لإزالة كل صور العقبات والضغوط ، التى تمثلها الحكومات والنظم الجاهلية ، والتى تحول بين شعوبها وبين الاستماع إلى «بيان الإسلام» وحجة دعوته ، والاختيار الحر أمام «عقيدة» هذا «الدين» ! . .

تيار الرفض الإسلامى

الجهاد

د. محمد عمارة

إن سيد قطب ـ متابعة للمودودى ـ يرى أن الجهاد الإسلامى ليس ، فقط ، الدعوة فى وطن بعينه . . بل هو أيضا هجوم على «النظم والحكومات» التى لا تدين بالحاكمية الإلهية . . ومهمة الجهاد الإسلامى وأهله هى :

١ - إزالة هذه النظم والحكومات ، بالوسائل المكافئة لما تتصدى به لهذا الجهاد الإسلامى ! . .

٢ - وتطبيق الحاكمية الإلهية فى كل مجتمعات الأرض ، أى حكمها بمنهج الإسلام وشريعته ! . .

٣ - وعرض الإسلام ، كعقيدة ـ وهى عند سيد قطب أخص من الدين كمنهج وشريعة ؟!! ـ عرض الإسلام ، كعقيدة ، على شعوب الأرض ، بالبيان والحجة ، مع ترك الحرية لها تؤمن بالعقيدة الإسلامية أو لا تؤمن بها ، وفق مبدأ [لا إكراه فى الدين] . . فمن آمن انضم للأمة المؤمنة ، ومن آثر البقاء على ديانته ، وسالم الإسلام كعقيدة ، وخضع لنظامه ومنهجه وشريعته ـ [الحاكمية الإلهية] ـ فهو فى كنف الإسلام والمسلمين .

يقول سيد قطب : «إن الإسلام إعلان عام لتحرير الإنسان من العبودية للعباد ، فهو يهدف ابتداء إلى إزالة الأنظمة والحكومات التى تقوم على أساس حاكمية البشر وعبودية الإنسان للإنسان . . ثم يطلق الأفراد بعد ذلك أحرارا ـ بالفعل ـ فى اختيار العقيدة . . بعد رفع الضغط السياسى عنهم ، وبعد البيان المنير لأرواحهم وعقولهم . . إن النظام الذى يحكم البشر فى الأرض يجب أن تكون قاعدته العبودية لله وحده ، وذلك بتلقى الشرائع منه وحده ، ثم ليعتنق كل فرد ـ فى ظل هذا النظام العام ـ ما يعتنقه من عقيدة ! وبهذا يكون «الدين» كله لله . . . **إن مدلول «الدين» أشمل من مدلول «العقيدة»** ، إن الدين هو المنهج والنظام الذى يحكم الحياة ، وهو فى الإسلام يعتمد على العقيدة ، ولكنه فى عمومه أشمل من العقيدة . . . وفى الإسلام يمكن أن تخضع جماعات متنوعة لمنهجه العام ، الذى يقوم على أساس العبودية لله وحده ، ولو لم يعتنق بعض هذه الجماعات عقيدة الإسلام . . . .

والذى يدرك طبيعة هذا الدين ـ على النحو المتقدم ـ يدرك معها حتمية الانطلاق الحركى للإسلام فى صورة الجهاد بالسيف ـ إلى جانب الجهاد بالبيان ـ . . ويدرك أن ذلك لم يكن حركة دفاعية فقط . . . . . وإنما كان حركة اندفاع وانطلاق لتحرير «الإنسان» فى «الأرض» . . بوسائل مكافئة لكل جوانب الواقع البشرى ، وفى مراحل محددة ، لكل مرحلة منها وسائلها المتجددة . . . إن دعوة الإسلام تجاهد باللسان والبيان حينما يخلى بينها وبين الأفراد ، تخاطبهم بحرية ، وهم مطلقو السراح من جميع المؤثرات . . فهنا «لا إكراه فى الدين» . . أما حين توجد تلك العقبات والمؤثرات المادية ، فلابد من إزالتها أولا بالقوة ، للتمكن من مخاطبة قلب الإنسان وعقله ، وهو طليق من هذه الأغلال ! . . . . . فلابد أولا من «تحطيم الأنظمة السياسية الحاكمة ، أو قهرها حتى تدفع الجزية وتعلق استسلامها والتخلية بين جماهيرها وهذه العقيدة ، تعتنقها أو لاتعتنقها بكامل حريتها . . . . » . . فالإسلام لن يتخلى عن الجهاد بالسيف ـ الطرق والوسائل المكافئة ـ ويترك النظم التى لا تدين بالحاكمية الإلهية وشأنها ، حتى لو سالمته وكفت عدوانها عن داره «**فالمعسكرات المعادية للإسلام قد يجىء عليها زمان تؤثر فيه ألا تهاجم الإسلام ، إذا تركها الإسلام تزاول عبودية البشر للبشر داخل حدودها الإقليمية ، ورضى أن يدعها وشأنها ولم يمد إليها دعوته وإعلانه التحريرى العام ! . ولكن الإسلام لا يهادنها ، إلا أن تعلن استسلامها لسلطانه فى صورة أداء الجزية ، ضمانا لفتح أبوابها لدعوته بلا عوائق مادية من السلطات القائمة فيها ؟! . .**

تلك هى مقولة الأستاذ سيد قطب ـ المأخوذة عن الأستاذ المودودى ـ فى الجهاد الإسلامى ـ وهى مقولة لا أعتقد أنها قد سُبِقَا إليها من أحد تقدمها ؟! . . وهى مقولة تثير الكثير من الجدل والخلاف . . .

- فلقد يقال ـ مثلا ـ إن المطلوب هو تأمين الحرية والاستقلال لدار الإسلام . . وتأمين حرية الدعوة والدعاة ، وإزالة العوائق من سبيلها ، على النطاق العالمى . . فإن تحقق ذلك سلما فلا ضرورة للقتال ضد النظم التى لا تدين ، فى مجتمعاتها ، بالحاكمية الإلهية ! . .

- ولقد يقال ـ أيضا ـ إن معنى [ويكون الدين كله لله] ليس القتال حتى تستسلم كل النظم فى جميع أرجاء الأرض ، ويحكمها المسلمون بالحاكمية

الإلهية ، ذلك لأن حديث الآية هو عن «المشركين» فى مكة ، وليس عن «أهل الكتاب» . . ثم إن الآية تقول : [وقاتلوهم حتى لا تكون فتنة ويكون الدين كله لله ، فإن انتهوا فإن الله بما يعلمون بصير] . . فالقتال أساسا لمنع فتنة المشركين للمؤمنين عن دينهم ، أى تعذيبهم حتى يرتدوا . . ومنع الفتنة يعنى حرية العقيدة ، فيكون الدين لله ، عندما تنتفى ضغوط الفتنة على الضمير . . . وهذه الفتنة عن الدين قد وصفها القرآن بأنها [أشد من القتل] ؟! . . يس معنى كون الدين كله لله هو عموم الحاكمية أى «الدين» الإسلامى كل أرجاء الأرض [ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة ولا يزالون مختلفين] والأمة هنا : الدين والملة . . والاختلاف فيه حكمة إلهية ، وحكم إلهى . . وكذلك الاختلاف فى «الشريعة» . . فبعد أن طلب القرآن ـ أولا ـ من اليهود أن يتحاكموا إلى «التوراة» : [**وكيف يحكمونك وعندهم التوراة فيها حكم الله ثم يتولون من بعد ذلك ، وما أولئك بالمؤمنين . إنا أنزلنا التوراة فيها هدى ونور ، يحكم بها النبيون الذين أسلموا للذين هادوا** والربانيون والأحبار بما استحفظوا من كتاب الله وكانوا عليه شهداء ، فلا تخشو الناس واخشون ولا تشتروا بآياتى ثمنا قليلا ، **ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون** .] . . . . وبعد أن طلب القرآن ـ ثانيا ـ من النصارى التحاكم إلى الإنجيل : [**وليحكم أهل الإنجيل بما أنزل الله فيه** ، ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الفاسقون] . . وبعد أن طلب ـ ثالثا ـ من المؤمنين أن يتحاكموا إلى القرآن الكريم : [وأنزلنا إليك الكتاب بالحق مصدقا لما بين يديه من الكتاب ومهيمنا عليه فاحكم بينهم بما أنزل الله ولا تتبع أهواءهم عما جاءك من الحق . .] . . . عقب القرآن بما يقطع بأن إرادة الله ومشيئته هى «تعدد الشرائع» و «المناهج» . . فقال : [**لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا ، ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة** ولكن ليبلوكم فيما آتاكم فاستبقوا الخيرات ، إلى الله مرجعكم جميعا فينبئكم بما كنتم فيه تختلفون . .] .

فالاختلاف والتعدد فى الشريعة إرادة إلهية ومشيئة إلهية . . . فقط يجب :

١ - أن تسود «دار الإسلام» شريعة قانونية واحدة . . هى القانون الإسلامى ـ فقه المعاملات ـ لأن أهل الكتاب فى «دار الإسلام» ليست لديهم «شريعة» مناظرة فى تنظيم شئون الدنيا . . وارتضاؤهم القانون الإسلامى ـ من منطلق قومى وحضارى ـ أولى لهم من ارتضاء فلسفة الغزاة فى القانون ! . .

٢ - أن تقف الدعوة للإسلام ، خارج «دار الإسلام» ، عند حدود «البيان والحجة» ، طالما رفعت النظم والحكومات غير الإسلامية من أمام الدعوة والدعاة ، ومن أمام ضمائر شعوبها ضغوط القهر والحواجز والعقبات . .

فى هذا العدد

فالجهاد الإسلامي قد يكون دفاعيا . . وقد يكون «هجوميا» . . لكن في هذا الإطار . . الذي إن تأملناه جيدا فإنا واجدوه ، دائما وأبدا : دفاعا عن حرية «دار الإسلام» واستقلالها ، ودفاعا عن «حرية» الدعوة والدعاة إلى الإسلام ! . .

● ولقد يكون مفيدا ــ أيضا ــ أن ننبه إلى الخطأ القائم في تمييز الأستاذ سيد قطب بين «الدين» وبين «العقيدة» . . وجعله «الدين» أشمل من «العقيدة» ، وتحديده لمعنى «الدين» بأنه «المنهج والنظام» ــ أي [الحاكمية] . . . فالحق :

١ - أن «الدين» يشمل : «العقيدة» و«الشريعة» . . فالمنهج والنظام ــ [الحاكمية] ــ ليس هو «الدين» ، وإنما هو «الشريعة» . . . .

٢ - ثم لو كان «الدين» هو [الحاكمية] التي يجب أن نُكْرِه عليها أهل الأرض جميعا ، مع ترك الحرية لهم في «العقيدة» ــ كما قال الأستاذ سيد قطب ــ لقال الله في قرآنه : لا إكراه في «العقيدة» . . ولما قال [لا إكراه في الدين] ؟!! . . .

* * *

هكذا ــ وبعد هذه «الجملة الاعتراضية» على تصور «الجهاد الإسلامي» عند سيد قطب ــ وهو التصور الذي تابع فيه المودودي ــ . . . هكذا شخص سيد قطب «الواقع» . . وحدد السبيل إلى «البعث الإسلامي الجديد» . . .

● لقد انطلق من حكم المودودي «بكفر المجتمع» . . فشمل «بالكفر» «الأمة» أيضا . . .

● وأعلن ، في حسم ووضوح رؤية ، أن سبيل «البعث الإسلامي الجديد» هو رفض الجاهلية العامة الشاملة . . والبدء ــ كما صنع المسلمون الأوائل في العهد المكي ــ من جديد ! . .

وحتى يبث في الصورة «الأمل» الذي يغري بسلوك هذا السبيل الوعر والشاق ، ذكّر الناس بحال الدعوة الأولى ، عندما هبط بها الوحي وسط الشرك المحيط والجاهلية المسيطرة . . . «فلم تكن الدعوة في أول عهدها في وضع أقوى ولا أفضل منها الآن . . كانت مجهولة مستنكرة من الجاهلية ، وكانت محصورة في شعاب مكة ، مطاردة من أصحاب الجاه والسلطان فيها ، وكانت غريبة في زمانها في العالم كله ، وكانت تحف بها امبراطوريات ضخمة عاتية تنكر كل مبادئها وأهدافها ، ولكنها ، مع هذا كله ، كانت قوية ، كما هي اليوم قوية ، كما هي غدا قوية ؟! . . » .

بل إننا نستطيع أن نقول : إن الرجل لم يرهب المصير الذي انتهى إليه . . بل لقد تنبأ به . . ومع ذلك سار على الدرب الذي حدده للبعث الإسلامي ، وارتضاه . . . فكأنما كان يستشرف المستقبل عندما كتب :

«وتتبدل الأحوال ، ويقف المسلم موقف المغلوب المجرد من القوة المادية ، فلا يفارقه شعوره بأنه الأعلى ، وينظر إلى غالبه من علٍ مادام مؤمنا ، ويستيقن أنها فترة وتمضي ، وأن للإيمان كرة لا مفر منها . وهبها كانت القاضية ، فإنه لا يحني لها رأسا .

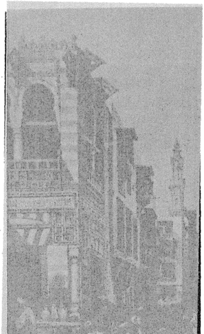
إن الناس كلهم يموتون ، أما هو فيستشهد ، وهو يغادر هذه الأرض إلى الجنة ، وغالبه يغادرها إلى النار ، وشتان شتان ، وهو يسمع نداء ربه الكريم : [لا يغرنك تقلب الذين كفروا في البلاد . متاع قليل ثم مأواهم جهنم وبئس المهاد . لكن الذين اتقوا ربهم لهم جنات تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها . نزلاً من عند الله وما عند الله خير للأبرار] . . . » ؟!!

نعم . . . لقد تنبأ بما انتهت إليه حياته . . . ولم تتعد ثقته في «قوة الدعوة» الحدود . . .

فما خطه سيد قطب في [معالم في الطريق] تختلف فيه وحوله الآراء اختلافا شديدا . . . لكن الذي لا خلاف عليه أن هذا التصور والنموذج «للبعث الإسلامي الجديد» ، قد تحول فأصبح «العباءة» التي خرجت من داخلها فصائل كثيرة ، تملأ سمع الدنيا وبصرها ، في تيار الجماعات الإسلامية الجديدة ، التي استقطبت الآن عشرات الألاف من الشباب في طول البلاد الإسلامية وعرضها . .

* * *

لقد جاء هذا التيار ، «الرافض إسلاميا !» ، والذي بدأه المرحوم الأستاذ سيد قطب . . جاء في صورة «الغضبة الإسلامية» العنيفة والعارمة ! . .



فأمام «التفريط» في كثير من قيم الإسلام وتعاليمه وحدوده ، تمثل رد الفعل ــ أي «الإفراط» ــ في هذا التيار : «الغضبي . . والغاضب» ! . .

لكن . . . إذا كان «التفريط» في بعض من شرع الإسلام وكثير من حدوده ، هو مما يبعد المسلمين عن نهج هذا الدين . . فإن «الإفراط» ، المتسم «بالغضب» ، قد ثبت عجزه عن الكشف عن جوهر الإسلام ، وكنه نهجه ، وحقيقة رسالته الحضارية والسياسية والاجتماعية . . . ومن ثم ثبت عجزه عن تقديم «البديل» الملائم للنمط الذي فرط في الإسلام ؟! . .

إن التحديات الحضارية التي يفرضها أعداء هذه الأمة على «عقلها» وعلى «واقعها» ، لن يجدي في التصدي لها ولمواجهتها وهزيمتها : «الغضب» ، حتى ولو كان غضبا لله سبحانه ولدينه الإسلامي الحنيف ؟! . .

ولن ينجح في تقديم «البديل» للواقع البائس الذي تحياه الأمة أولئك الذين يقفون جامدين عند ظواهر النصوص الدينية . . . ولا أولئك الذين يخلطون «الثوابت والأصول» بـ «المتغيرات والفروع» . . . ولا أولئك الذين لا يميزون بين «الدين ــ الخالد» وبين «التراث ــ المتطور والمتغير» . . . ولا أولئك الذين يغرقون في «المظاهر والشكليات» ــ متوهمين أنها دين ثابت وتشريع واجب الاتباع ــ . . . ولا أولئك الذين يتوهمون إمكانية معاندة قوانين التطور ــ التي هي سنن إلهية كونية ــ وصب الحاضر والمستقبل في قوالب «التجارب البشرية» التي صنعها «السلف» . . لزمانهم ومكانهم ــ حتى ولو كان هذا السلف «سلفا صالحا» ؟! . .

إن «ترشيد» المد الإسلامي و «الحركة الإسلامية» هو المهمة الأولى للمفكرين الإسلاميين . . فالشباب المسلم الذي تستقطبه هذه «الحركة» ، هو الرصيد لمستقبل هذه الأمة . . وحرام أن يترك للحماس وللجمود كي يسلماه إلى الإحباط الذي انتهى إليه جيل سبق ، من «الإسلاميين» ومن «العلمانيين» ــ كليهما ــ على حد سواء ؟! . .

وإذا كانت الخطوة الأولى في مهمة «ترشيد الحركة الإسلامية الجديدة» ــ وعلى الخصوص «فصائل الغضب الإسلامي» فيها ! ــ هي فهم منطلقاتها ومقولاتها ، ووعي الملابسات والمؤثرات التي أثمرت هذه المقولات . . . . وإذا كانت كثير من فصائل هذه الحركة الإسلامية الجديدة قد خرجت من تحت عباءة تصور الأستاذ سيد قطب لكيفية الإحياء الإسلامي المستقبلي والبعث الإسلامي الجديد . . . فإن هذه الصفحات التي اجتهدت في فهم المنطلقات والمقولات والتصورات «القطبية» ، هي مدخل لا غنى عنه للتعامل مع هذه الظاهرة التي تدهش البعض . . وتحير البعض . . وتقلق البعض . . وتبهر البعض . . . على امتداد أقطار الوطن العربي ، وفيما وراءه من عالم الإسلام ! ●

العودة للجذور

عندنا
كل الطرق لا تؤدى إلى روما

د. أحمد عتمان

منذ أيام قليلة جلست أمام التليفزيون أشاهد إحدى مباريات كرة القدم بين فريق مصرى وآخر أفريقى ، وتمتعت أيما متعة إذ كانت المباراة نظيفة ، وتميز اللاعبون من الطرفين بحسن الأداء والكياسة . وفور انتهاء المباراة أعاد التليفزيون إذاعة الأهداف المصرية الفائزة ، ثم جاءت النشرة الإخبارية فتصدر نبأ فوز الفريق المصرى كافة الأنباء . نعم ، فقد سبق هذا النبأ تصريحات ريجان وبيريز وحسين وعرفات ، وكذا أخبار طابا وحرب الخليج ! . ولا غبار على أن تهتم وسائل الإعلام بالأنشطة الرياضية ، ولكن ما يزعج حقاً أن يغطى ذلك على أمور أخرى ربما كانت أكثر أهمية . ولا أدرى لماذا قفزت إلى ذهنى ذكرى أخرى لا علاقة لها بالكرة مطلقاً ، ففى الصيف الماضى كنت فى إحدى الدول الأوروبية ، وفوجئت بجريدة الصباح تضع فى صدر صفحتها الأولى نبأ حادث مرورى أليم هلكت فيه أسرة من ثلاثة أفراد داخل سيارتهم . وفى وسط الصفحة وضعت صورة ضخمة بالألوان لهذه الأسرة الفقيدة ! .

وتوضح البيانات الرسمية أن حوادث المرور عندنا تعد من أعلى النسب فى العالم . وإذا كانت وسائل الإعلام عندنا لا تعير اهتماماً كبيراً لهذه الحوادث إلا إذا وصلت إلى حد الكوارث الكبرى كأن يصطدم قطار بقطار أو ما شابه ذلك ، فإن الذى يثير الأسى حقاً أن الناس العاديين أنفسهم قد تعودوا على رؤية هذه الحوادث يومياً فصاروا لا يكترثون بها كثيراً ، بل يمرون عليها مروراً عابراً . وهذا يعنى أن قيمة الإنسان والحياة عندنا فى خطر .

وإذا سألنا أنفسنا عن أسباب كثرة الحوادث المرورية : هل هى سوء حالة الطرق ؟ أم سوء التنظيم ؟ أم تدهور الذوق العام وعدم احترام آداب المرور ؟ فإننا نقول ــ إحقاقاً للحق ــ : إن كل هذه العوامل تلعب دوراً هاماً فى زيادة عدد الحوادث على طرقنا . بيد أن سوء حالة الطرق تتصدر هذه الأسباب جميعاً . فشوارع القاهرة ــ مثلا ــ متهرئة كثرت فيها المطبات الصناعية و « الطبيعية » . واختفت منها فلسفة الرصيف ، واختلط فيها الراكب بالراجل . أما بالنسبة للأقاليم فعلى سبيل المثال ، لا يوجد سوى طريق برى واحد يربط بين القاهرة ومحافظات الصعيد ، وهذا الطريق الأوحد فى حالة بالغة السوء .

هل علينا أن نتذكر أن شق الطرق وصيانتها هو من أوليات التقدم ولا سيما أننا نعيش فى عصر تنتظم فيه خطوط المواصلات بين الكواكب فى الفضاء ؟ .

لقد برع المصريون القدامى فى شق الطرق وتعبيدها وإلا فكيف بنوا الأهرامات ؟ ونستطيع أن نقول : إنه لولا براعة الرومان فى شق الطرق وتعبيدها لما قامت قائمة للإمبراطورية الرومانية ، فمن أهم وأقدم الطرق التى بناها الرومان طريق أبيوس Via Appia الذى ينسب إلى أبيوس كلوديوس كايكوس (الرقيب عام ٣١٢ ق م) ، فهو الذى شق الطريق من روما حتى كابوا ، وفى عام ٢٤٤ ق م امتد هذا الطريق عبر بينيڤنتوم وڤينوسيا وتارنتم إلى برنديسيوم أى برنديزى (٢٣٤ ميل) . وبدىء فى رصف هذا الطريق عام ٢٩٥ ق م وانتهى الرصف فى عصر الأخوين جراكوس أى حوالى عام ١٣٣ ق م وفى العصر الإمبراطورى عين مسئول يشرف على النظام والأمن المتعلقين بالسفر على هذا الطريق وسمى هذا المسئول Curator . وفى أيامنا هذه لا يستخدم من طريق أبيوس القديم سوى الجزء الواقع بين روما وبينيڤنتوم . أما بقية الطريق فقد استعيض عنه بطرق أخرى . وفى هذا الجزء المتبقى من الطريق القديم لا يزال بوسع المرء أن يرى بعض أجزائه المرصوفة بحالة جيدة . وعلى الجانبين لا تزال بعض المقابر الأثرية مثل مقابر آل سكيبيو . وهناك بعض الجسور التى بنيت لعبور المستنقعات بين كوديوم وبينيڤنتوم ، كما لا تزال بعض علامات الطريق باقية . وجدير بالذكر أنه على هذا الطريق دخل القديس بولس روما (أنظر « الأعمال » ٢٨) .

أما فى روما نفسها ، فمن أهم شوارعها الطريق المقدس Via Sacra ، الذى كان يربط ما بين السوق الرومانية (الفوروم) وتل ڤيليا والبلاتين . وقد استمد هذا الطريق اسمه من المعابد التى تقع على جانبيه ولا سيما معبدى ڤيستا والريجيا . ومازال جزء من هذا الطريق المرصوف موجوداً إلى يومنا هذا . وفى عام ٦٤ ق م أعاد نيرون تخطيط هذا الطريق فبنى على جانبيه الأعمدة وجعل خلالها أروقة وحانات لبيع المجوهرات والزهور وما إلى ذلك من وسائل الترف . وللشاعر اللاتينى هوراثيوس قصيدة تبدأ بقوله :

« ذات مرة كنت أسير صدفة بالطريق المقدس » .

أما خارج إيطاليا فإن الرومان هم الذين أدخلوا إلى البلاد التى فتحوها فن شق الطرق الطويلة وتعبيدها . ومما لا شك فيه أن ذلك هو الذى ساعدهم على إدارة الولايات وإحكام سيطرتهم على الشعوب التى قهروها إذ وفر لهم السبل لكى يرسلوا الإمدادات إلى جيوشهم الغازية هنا وهناك فى أرجاء الدنيا المعروفة آنذاك . وهذه الطرق الرومانية نفسها هى التى حملت إلى روما الخيرات من تلك الولايات المقهورة ، وفى مقدمة ذلك القمح المصرى .

ومن أهم الطرق التى شقها الرومان خارج إيطاليا الطريق المعروف باسم طريق إجناتيا Via Egnatia الذى بنى عام ١٣٠ ق . م وهو يمتد من الساحل الإدرياتيكى إلى بيزنطة ، أما اسمه فمشتق من مدينة إجناتيا التى تقع على ساحل أبوليا ، حيث يلامس الطريق بين روما وبرنديسيوم البحر على الجانب الآخر من البحر الإدرياتيكى ، فطريق إجناتيا إذن ، هو المعبر الرئيسى لروما نحو الشرق .

وهكذا كانت روما العاصمة الإمبراطورية تقع فى مركز الدائرة حيث تربطها بأطراف الدنيا المترامية شبكة من الطرق الطويلة والعريضة ، المعبدة والآمنة . ولقد رأينا أن أجزاء من هذه الطرق المرصوفة باقية وتستخدم إلى يومنا هذا ، فى حين أن رصف الطرق عندنا قصير الأجل دائما ويتهرأ بعد أسابيع قليلة . المهم أننا نستطيع الآن أن نفهم القول السائر على ألسنة الأوروبيين وأعنى « كل الطرق تؤدى إلى روما » ، أما عندنا فإن كل الطرق لا تؤدى بالضرورة إلى الهدف الذى يسعى إليه المرء فمثلاً تركب التاكسى من الجيزة قاصداً السيدة زينب فلربما تبلغها عن طريق مدينة نصر ! ويركب المرء السيارة من الأقاليم إلى القاهرة فيجد نفسه حبيساً فى حفرة أو غريقاً فى ترعة ، هذا إن لم يصل إلى سرير المستشفى أو ربما إلى العالم الآخر ●

وقفة مع البوصيرى فى سياحاته الصوفية

د . عبد القادر محمود

هو شرف الدين أبى عبد الله محمد البوصيرى ، شاعر مصرى صوفىّ ، من سلالة مغربية الأصل . ولد فى مطالع القرن السابع الهجرى ، حوالى سنة ٦٠٨ هـ وتوفى عند نهايات القرن سنة ٦٩٦ هـ . والبوصيرى من تلاميذ المدرسة الشاذلية الكبرى . وقد كان رفيقا لابن عطاء الله السكندرى ، فى مجلس أبى العباس المرسى ، أكبر تلاميذ أبى الحسن الشاذلى الذى توفى بصحراء عيذاب ، على حدود مصر والسودان سنة ٦٥٦ هـ .

والبوصيرى الصوفى الشاعر مشهور فى الحقل الصوفى بقصيدته المعروفة باسم (البردة) التى أعجب بها الشاعر أحمد شوقى ، فنظم على منوالها : نهج البردة ، وأعطى البوصيرى شهرة أخرى ، لـه ولبردته ، على مرّ الزمان ، رغم أن همزيّة البوصيرى ، فيما أعتقد ، أخصبُ فكرا وأروع أداءً ، كما سنرى فى هذه الكلمة العابرة عن البوصيرى .

والبردة فى مدخلها على النهج الشعرى القديم ، غزل وشكوى غرام ، لجيران « ذى سَلَم » ذلك المكان الطاهر ما بين مكة والمدينة ، وما جاوره واتصل به من أماكن أخرى ، عاشت أخلد أيام التاريخ الإنسانى مع خطوات ورسالة خاتم النبيين محمد ﷺ .

ينتقل البوصيرى من شكواه إلى التحذير من هوى النفس الأمّارة بالسوء :

فالنفس كالطفل إن تُهْمِلهُ شبّ على
حُبِّ الرضاعِ وان تَفْطِمْهُ ينفطمِ
فاصرفْ هواها وحاذرْ ان تولِّيَهُ
إنّ الهوى ما تولّى يُصْمِ أويَصِمِ
وَرَاعِها وهى فى الأعمال سائمةٌ
وإنْ هِي آستَحْلَتِ المرعى فلا تُسِمِ
كم حَسَّنَتْ لذّةً للمرءِ قاتلةً
من حيثُ لم يَدْرِ أن السمّ فى الدسم

ويمضى بنا البوصيرى إلى موضوع قصيدته وهى مدح النبى ﷺ وسرد آياته ومعجزاته وأخلاقياته الرفيعة حتى يصل إلى نهاية قصيدته ، فى التوسل والمناجاة والصلوات . وفى هذا المجال الرحيب ، تجرِفُهُ المواجيد الصوفية ، إلى كثير من الشطحات التى تصل به ، إلى فكرة الحقيقة المحمدية النابعةُ أصولها من فكرة الكلمة القدسية ، فى المسيحية والأفلوطينية واليونانية معا وجميعا ، على اتصال وامتداد فى حقيقة الأمر .

ظَلَمْتُ سُنَّةَ مَنْ أحيا الظلام إلى
أن اشتكتْ قدماه الضرُّ من وَرَمِ
وراودتْهُ الجبال الشمُّ من ذَهَبٍ
عن نفسه فأراها أيّما شَمَمِ
وأكّدَتْ زُهْدَهُ فيها ضَرُورتُهُ
إن الضّرورةَ لاتَعْدُو على العِصَمِ
وكيف تدعو إلى الدنيا ضرورةُ مَنْ
لولاهُ لم تخرج الدنيا من العَدَمِ

ولاشك أنّ سائر الشيعة ، ومن ورائهم سائر الصوفية ، وبعض أعلام أهل السنة من الصوفية بالذات ، يتفقون على أن أول شىء خلقه الله هو الحقيقة المحمدية أو النور المحمدىّ . ولهم فى هذا المقام أحاديث كثيرة ، بعضها نبوىّ وبعضها قدسىّ ، لكنها فى نظر الكثيرين من العلماء ، موضع شك فى صحة نسبتها للنبى ﷺ أو لله سبحانه وتعالى . وإذا كان لها نسب مباشر ، فهو ما جاء فى الفلسفة المسيحية عن فلسفة الكلمة النابعة من الأفلوطينية واليونانية . الذى يعنينا هنا ، أن هذا النور المحمدىّ ، قد ظهر فى صورة آدم ، ثم فى صورة كل نبى بعد ، حتى ظهر أخيرا متشخصا فى صورة النبى محمد نفسه . وهنا يتوقف القائلون من أهل السنة عند هذه النقطة ، إلا من مضى من أعلام الصوفية فى الإسلام ، ووصل إلى غاية الغايات مع الغلو الشيعى فى حقيقة الإمام القائم المعصوم ، ومع الغلوّ الصوفى فى حقيقة القطب الصوفى أو وَتد الأوتاد . لكن ماذا يقول البوصيرى فى هذا المقام ؟

محمدٌ رُوِيَتْ بالنور طِينَتُهُ
محمدٌ لم يَزَلْ نُوراً من القِدَمِ
وكلُّ آيٍ أتى الرُّسْلُ الكرام بها
فإنما اتّصَلَتْ من نورِهِ بِهِمِ
فإنَّهُ شمسُ فَضْلٍ هُمْ كواكبُها
يظهرن أنوارها للناس فى الظلم
وكُلُّهمْ من رسول الله مُلْتَمِسٌ
غَرْفاً من البحر أو رشفاً من الدِّيَمَ

لكن ابن تيمية الإمام السلفىّ الكبير أنكر على البوصيرى إسرافه الشديد فى مدح النبى محمد ﷺ وأكّد أن البوصيرى تغالى غلوًا شديدا فى هذا المديح ، رغم تسليمه بأن البوصيرى ، قد نفى عن ذاتية محمد آية ألوهيّة . . . إن هذا هو ما نجده فى نفس القصيدة للبوصيرى ، مما عابه ابن تيمية واعتبره إسرافا وتطرفا غير لائق أو غير كريم .

يقول البوصيرى فى نفس المقام :

دع ماادّعَتْه النّصارى فى نَبِيِّهِمُو
واحكمْ بما شئت مَدْحًا فيه واحتكمِ
وانسُبْ إلى ذاته ما شئت من شَرَفٍ
وانسُبْ إلى قدره ما شئتَ من عِظَمِ
فإنّ فضلَ رسولِ اللهِ ليس لهُ
حَدٌ فَيُعْرِبَ عنه ناطقٌ بِفَمِ

لـو نـاسـبـتْ قَـدْرَهُ آيَـاتُـهُ عِـظَماً
أَحْيَا اسْمُهُ حين يُدْعَى دارسَ الرِّمَمِ !!!

ولاشك أن هذا يذكّرنا بقول ابن نُباته على نفس الصراط :

لـولاه مـاكـان أرضٌ ـ لا ـ ولاأُفُقُ
ولازمـانٌ ولاخَـلْقٌ ولا جـيـلُ

فإذا وقفنا أمام همزّية البوصيرى ، فإننا نؤكد (كما ذكرنا) أنها أروع أداء وأخصب فكراً وشعرا ، رغم أنها تزيد فى أبياتها عن البـردة . فالهمـزية تـزيد عن أربعمائة بيت ، بينما البردة كما يقول البوصيرى :

أبيـاتها قـد أتت ستين مَـعْ مـائـةٍ
فَـرِّج بها كَـرْبَنا يـاواسـعَ الكَـرَمِ

وعلى الرغم من أن البوصيرى يستفيض فى همزيته فيما أفاض فيه مـع البُردة من استعـراض تفصيلىّ للأحداث التاريخية التى صاحبت مولـد النبى ﷺ ، أمثال انهيار ايوان كسرى وهزيمة أبرهـة وأفيالـه الضخام ، وانطفاء نيرانِ فارس وغير ذلك . ورغم أنه فى الهمزية يكرر كثيرا مما ذكره فى البردة ، من تراتيل ومدائح ودعوات وصلوات إلا أنه يضيف فى همـزيته وصفا تصويريا دقيقا للأحداث الكونية الضخمة ، منذ كان أدم وحواء فى الجنة ، إلى قتل قابيل أخاه هابيل ، إلى طوفان نوح ، إلى نار إبراهيم التى صارت بأمر الله بردا وسلامـا عليه ، إلى تكلم الله لموسى عند طـور سيناء ، إلى قميص يوسف الـذى كان بشـرى بعودة النور إلى عينى أبيه يعقوب ، إلى آيات السيد المسيح . والملاحظ أنه هنا يصل إلى حقيقة أو نتيجة لها بداياتها القـائمة من الأزل ، وهـذه الحقيقة هى أن كـل هذه الأحـداث الكونيـة مع الأنبيـاء وغير الأنبيـاء ، ومع الخوارق الطبيعية فى البر والبحر والسماء ، ومع عوالم الأحياء ، كل ذلك كان بفضل محمد سيـد الكائنـات ونبع الأنوار والمعجزات .

ومن الواضح أن الهمزية من مُفْتَتَحها حتى نهايتها ، تسرى فى أحنائها روح موسيقيّة رائعة النغم والأداء ، رغم ما يشوبُها من تقريريّة فى كثير من الأحيان ، ورغم طولها وقَيْدها العَمُودى الرهيب . .

. وها نحن مع البوصيرى فى بداياتهـا الرائعـة التى تقول فى حُداء جميل . .

كـيـف تَـرْقَـى رقيُّـكَ الأنـبـيـاءُ
يـاسـماءً مـاطـاوَلَـتْـهـا سـماءُ

لم يُسَـاوُوك فى عُـلاَكَ وقـد حَـا
لَ سَـنًـا مـنـك دونهم وسَـنَـاءُ

إنّما مَـثَّـلُوا صـفـاتِـكَ لـلنـا
س كـما مَـثَّـلَ الـنُّـجـومَ المـاءُ

أنت مصباح كـلِّ فضـلٍ فـما تَصْـ
ـدُرُ إلا عـن ضَـوئـك الأضـواءُ

لَـكَ ذاتُ الـعلوم مـن عـالم الغيـ
ـب ومـنـهـا لآدَمَ الأسـماءُ

لم تَـزَلْ فى ضمـائـر الكونِ تُخْتـا
رُ لـكَ الأمّـهـاتُ والآبـاءُ



وتقول الهمزية ، عن الفيل وأصحاب الفيل ، فى استعراض البشارات بمولد سيد الكائنات . . .

ورأيـنـا آيـاتِـه فـاهـتـديْـنـا
وإذا الحـق جـاءَ . . . زال المِـراءُ

ربِّ إن الهُـدَى هُـداكَ وآيـا
تُـكَ نـورٌ تَهْـدِى بهـا من تشـاءُ

كم رأينـا ماليس يعقـل ـ قـد أُلـ
ـهِـم مـاليس يُـلْهَمُ الـعقـلاءُ

إذْ أَبَى الفيـلُ مـاأتَى صـاحب الفيـ
ـل ولم ينفـع الحِجـى والـذكـاءُ

والجمـادات أفصحتْ بـالـذى أُخْـ
ـرِسَ عنـه ـ لأحمـدَ ـ الفُصَحَـاءُ

وتستفيض الهمزية فى وصف النبى ﷺ بما يؤكد لنا أيضا أن شاعرنا الكبير شوقى قد أفاد منها فى همزيته الشهيرة :

وُلِـد الهُـدى فـالكـائنـات ضيـاءُ
وفـمُ الـزمـان تَـبَسُّـمٌ وسَـنَـاءُ

يقول البوصيرى فى سياحته الرائعة مع ذاتيّة محمد وصفاته .

سيِّـدٌ ضِحْكُـهُ التَبَسُّـمُ ، والمشـ
ـىُ الهُـوَيْـنَى ونَـوْمُـهُ الإغـفـاءُ

مـا سِـوَى خُلْقِـهِ النسيـمُ ولا غيـ
ـرُ مُحَيَّـاهُ الـروضـةُ الـغـنّـاءُ

رحـمـةٌ كـلُّهُ وحـزمٌ وعـزمٌ
ووقـارٌ وعـصـمـةٌ وحـيـاءُ

لاتُحَلُّ البـاساءُ منه عُـرَى الصبـ
ـرِ ولا تَـسْـتَـخِـفُّـهُ الـسـرّاءُ

كَـرُمَتْ نفسُـه فـما يخـطر السو
ءُ عـلى قـلبـه ولا الـفـحـشـاءُ

شمسُ فضـلٍ تَحَقَّقَ الـظنُّ فيـه
أنّـهُ الـشمسُ رفـعـةً والـضيـاءُ

أَمَـعَ الصُّبـحِ لـلنجـوم تَجَـلٍّ ؟
أَمْ مـع الـشـمس لـلظلام بـقـاء ؟

خَفِيتْ عنـده الفضـائـل وانجـا
بتْ بـه عن عـقـولنـا الأهـواءُ

مُعْجِـزُ القول والفِعـال كـريم الخَـ
ـلْق والخُـلْق مُـقْـسِطٌ مـعـطاءُ

سُـتِرَ الحُسْنُ منهُ بـالحُسْنِ فـأعْجَبْ
لجمـالٍ لـه الجمـالُ وقـاءُ !!!

فَهْـوَ كالـزُّهـرِ لاَحَ من سَجَفِ الأكـ
ـمـام والعُـودِ شُقَّ عنـه اللِّحَـاءُ

فإذا وصلنا إلى نهاية الهمزّية الرائعة فإننا نسترد كثيرا من أنفاسنا اللاهثة مع هذه الضراعة الصادقة . . .

يانبىَّ الهُدَى . . استغـاثـةَ ملهـو
فٍ أَضَـرَّتْ بِـحَـالِـهِ الحَـوبَـاءُ

هـذه عِـلّتِى وأنـتَ طـبـيـبـى
ليسَ يَخْفَـى عليـك فى القـلب داءُ

إنَّ لى غِـيـرةً . . . وقـد زاحَمَتْـنِى
فى مـعـانى مـدِيحـكَ الـشـعـراءُ

وانْـقَضَتْ آيـةُ الأنـبيـاءِ ، وآيـا
تُـكَ فى النـاسِ مـالهنَّ انقضـاءُ

لم نَـخَـفْ بَـعْـدَك الـضـلالَ وفـيـنـا
وَارِثُـو نُـورِ هَـدْيِـكَ الـعُـلَماءُ

إنّ من مُعْجِـزاتِكَ العَجْـزَ عن وَصْـ
ـفِـكَ إذ لا يَحُـدُّهُ الإحْـصَـاءُ

ليس من غـايـةٍ لـوصفِـكَ أبـغـ
ـيـهـا وللقـول غـايـةٌوانـتـهـاءُ

إنمـا فَـضْـلُكَ الـزمـانُ وآيـا
تُـكَ فـيـها تَـعُـدُّهُ . . . الآنـاءُ

فَـسَـلامٌ عليـكَ مِـنْـكَ فـما غَيْـ
ـرُكَ مـنـه لـك الـسلام ـ كِـفـاءُ

مـا أقـام الصـلاةَ مَنْ عَبَـدَ الـلـ
ـه وقـامـت بـربِّهـا الأشـيـاءُ

ويبقى الشعر

و . م

كان « امرؤ القيس » ملكاً . وكان المُلك لعنته التى ظلت تطارده إلى أن مات غريباً وحيداً فى أرضٍ بعيدة .

أحب « أمرؤ القيس » النساء ، وكره الملوك . وطلب الخمر والصيد رغبةً ، ولم يطلب الثأر إلا اضطراراً . كان « امرؤ القيس » شاعراً ، وكان الشعر صفة تأنف منها الإمارة . ولكن الشاعر لم يفكر للحظةٍ واحدةٍ أن يلبس تاجاً أو يمسك بصولجان ، فاختار الشعر والخمر والنساء ، وفر بجلده معلوناً منبوذاً إلى حيث يحيا حياته كما يألفها ، غير آسف على مُلكٍ أو أهلٍ أو حبيب .

الا انعم صباحاً أيها الطلل البالى
وهل ينعمن من كان فى العصر الخالى
وقد أغتدى والطير فى وجناتها
لغيث من الوسمىّ رائده خالِ
كأن قلوب الطير رطباً ويابساً
لدى وكرها ـ العناب والحشف البالِ
فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة
كفانى (ولم أطلب) قليل من المالِ
ولكنما أسعى لمجدٍ مؤثل
وقد يدرك المجد المؤثل أمثالى
وما المرء ما دامت حشاشة نفسه
بمدرك أطراف الخطوب ولا آلى

ومات الملك « حجر الكندى » فتنصل أبناؤه من ثأره واحداً فواحداً ، وحمل « امرؤ القيس » وكان ـ أبنه الأصغر ـ دمه وحده . ونهضت « كندة » و « بكر » و « تغلب » فساروا خلف الملك الجديد على كراهية منهم له ، وما لبثوا أن انفضوا من حوله ، وتركوه فى عرض الصحراء مضيّعاً ، حزيناً ، مسلوب المُلك والكبرياء .

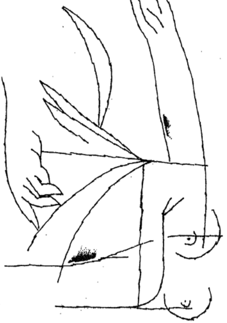
رحل « امرؤ القيس » إلى بلاد الروم ، ولكنه لم يستقر هناك ، فقد كان بينه وبين ابنة القيصر حب لم تتح له الدسائس والشراك أن ينمو أو يتحقق ، فنكص على عقبيه من جديد ، هائماً فى الأرض ، مطارداً ، وحيداً . وأحس « امرؤ القيس » فجأة أنه يموت قطعة فقطعة ، ونفساً فنفساً ، وها هو ذا جلده يتساقط تحت ثوب قيصر المسموم الذى أهداه إياه : ـ

فلو أنها نفس تموت سويةً
ولكنها نفس تساقط أنفسا

وتمهل الملك الضليل قليلاً قبل أن يسلم سؤر الروح ، واستند إلى شاهد قبر لا مرأة وحيدة ، وأنشد : ـ

أجارتنا أنا غريبان ها هنا
وكل غريب للغريب نسيب

ومات « امرؤ القيس » وكأن موته الغريب شاهد « صريح » على عبث الحياة ، وزيفها ، وتلون أبعادها ، وفساد أهليها .



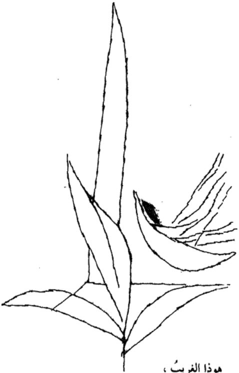
الغريب

مهدى محمد مصطفى

هَوَذا الغريْبُ ،
يَنَامُ مِن أشْواقهِ ،
تَنْمو مَخَاوفُهُ ، قليلاً ،
تُنْكرُ النَّومَ العيونْ

(إنْ متُ قد ،
خنتُ ، وإن أحببتُ ،
قد خنتُ ، وغيرُكِ يا بلادى
لن أكونْ)

هَوَذا الغريبُ ،
يَغوصُ فى أعْمَاقهِ ،
فيرى الوجوهَ ، مدينةً ،
صُلبت على أحلامهِ ،
فى درْبها ، يخطو ، ويخطو .
فى لَيْلِهَا يَغْفو ، ويصْحو .
وَجْهاً يبذّلُهُ الرحيلْ .
(لو يعلمُ السّجّانُ ،
أحْلاماً بقلبى ، كانَ يسطو)



هوذا الغريبُ ،
يظلُّ مصْلوباً على ،
أبواب يد غرْبتِهِ
هو يّاتٍ ، بلا صورٍ ،
بلا ذكرى .
هوذا الغريبُ ،
تَشَابهَ الإحْساسُ
عنْده والملامحُ والعدمْ
فيرى المدائنَ والنّوافذ
لا تنوّرُ في الغروبْ
هوذا توغّلَ في السكون .
هوذا توهّمَ بالحنين .
(إنْ مت قد ،
خنتُ ، وإن أحببتُ
قد ، خنت ،
وغيرُكِ ، يا بلادى)
لنَ أكون
باباً للوطنِ المهاجرِ
موصدانْ
والنازحونَ ينقّبونَ
عن الطريقْ
خبزاً ، يغمّسُ بالهوان
هوذا الغريبُ ،
تَشَابهَ الإحْساسُ
عنْده والملامحُ بالعدمْ ●

الصباح في القاهرة

جليلة رضا

الصباح في ظلّ الحدائق عند أطراف المدينة
الصبح منفعل هناك وثائر ملّ السكينة
وغزا الرياض محرِّرا أرواح دنياها السجينه

**

لكنّ قلب مدينتى عند الصباح الباكرِ
يبدو كمسلوب الإرادة دون حسّ شاعر
والضوء يطرق بابه متهيِّبا كالزائر

**

فلقد تفتحت النوافذ بعد أن طال الظلام
وبكل حانوت بدا رجلٌ تراخى كالنيام
والناسُ أشباح تمرّ بلا ضجيج أو كلام

**

وعلى الرصيف فتى تأبّط سلة الخبز العتيقه
وخطى كفيف عائد من مسجد يطوى طريقه
وصبيّة ... وإناء « فول » فوق راحتها الرقيقه

**

الكل يبدو ناسيا متناسيا يوم الصراع
ما زالت الرغبات فيه ضريرة وبلا شعاع
والروح خاوية المنى ، والنفس عارية القناع

**

لم تعزف الأوتاد بعد لحونها ، لم تنطلق
لم تغل بعد مع النهار دماؤهم ، لم تنبثق
لا لم يسل عَرَقُ الكفاح على الجبين المحترق

**

لم يبدأ الحقد البغيض ولا العداوات المريره
لم يبدأ الود المنافق والمجاملة الحقيره
لم يحمل الإنسان بعد على مناكبه شروره

**

هى فترة من عمر قاهرتى تمرّ بلا قرار
ما بين أحلام المساء وبين أعباء النهار
هى هدنةٌ .. وستنتهى ، هى وقت صمت وإنتظار ..

محمد مندور



د. عبد المنعم تليمة

ملأ محمد مندور الدنيا وشغل الناس بعطائه الفكرى الثر ونشاطه النقدى العريض ، منذ أوائل الأربعينات إلى منتصف التستينات . وبعد وفاته بعشرين سنة . فإن حياتنا الثقافية بعامة والأدبية بخاصة لا تزال تفتقد وجوده الحى ، لكنها فى ذات الوقت لا تزال تتحلى بأثره الباقى .

وتحكى حياة محمد مندور الفكرية والنقدية قصة نادرة من قصص النزاع بين الشكلية والأخلاقية فى تفسير ظاهرة الفن وفى التعامل مع الأعمال والنصوص الفنية . ولم يصل مندور ، ولم يصل فكرنا فى مجمله حتى اليوم ، إلى نِفى تلك الثنائية الموهومة . لم يصل نظر مندور ، ولا وصلت جهودنا النظرية فى عمومها ، إلى بيان الماهية (الجمالية) للفن ، ولا إلى بيان الحقيقة (التشكيلية) للعمل الفنى . تنتهى الجمالية إلى الأخلاقية ، بذاتها ، لا بسبق عنصر على عنصر ثان ، ولا بتوازى عنصرين متصورين . وينتهى تشكيل العمل الفنى إلى موقف ، بذاته ، لا بتجاوز عنصرين ولا بسبق أحدهما على الآخر . إن درس الفن — فى دوائره العلمية المتقدمة — قد تجاوز (التأمل) الذى يبنى الأنساق العقلية ويطلب كمالها الشكلى حتى لو فارقت الواقع وتعالت عليه ، إلى (العلم) الذى يؤسس ماهية الظاهرة على درسها فى ذاتها وفى علاقاتها . من هاهنا فإن التنازع بين الشكلية والأخلاقية ليس فى حقيقته غير تراوح بين (التأمل) و (العلم) .

ولا ريب فى أن الفكر العربى يتململ من ثقل الموروث التأملى وهيمنته ويحاول محاولة نبيلة أن يلحق — بمهل وبطء شديدين وبمعاناة فذة — بعصر العلم — ولم تقم فى فكرنا — بعد — معركة فاصلة لصالح العلم . لماذا ؟ لن نبسِّط الأمر ، لكن حسبنا أن نقول هاهنا إن الأمر مردود إلى السياق التاريخى الاجتماعى لحياتنا العربية الحديثة عامة : لم تشهد هذه الحياة — منذ بواكير النهضة فى فجر القرن الماضى إلى اليوم — معركة فاصلة لحساب (الحداثة) على حساب (التقليدية) . وستظل تصورات الشكلية والأخلاقية الدخيلة على الظاهرة الإبداعية سائدة ، وستظل التأملية الذاتية الدخيلة على التفكير قائمة ، حتى تصير (الحداثة) سبيل حياة للنهوض العربى الراهن .

ولم يكن محمد مندور بعيداً عن كل هذه الصراعات فى المجتمع وفى الفكر جميعاً ، بل لقد كان ابناً باراً من أبناء النهضة العربية الحديثة ، وواحداً من الفاعلين فى قيادتها وتوجيهها ، فلا جرم — إذن — أن كان فكره عاكساً لنهجها وتناقضاتها ، صائغاً لشوقها الرفيع إلى الأفق الأرحب فى النهوض والتقدم ، فى الحياة وفى الفن على سواء .

* * *

جل تراث مندور فى التعامل مع النصوص الأدبية ، أى فى نقد الأدب ودرسه . لكن الحق أن له جهوداً يعتد بها فى حقلين آخرين من علوم الأدب ، هما الدرس الأدبى المقارن والتأريخ الأدبى . وفى مجال التأريخ الأدبى نراه يخلص هذا التاريخ من الضيق الذى كان يقف بتاريخ الأدب عند بيان عوامل تطوره ومراحل هذا التطور . إنما يتسع مندور بالتاريخ الأدبى لينتظم أموراً أخرى ، كالتأريخ للعوامل الفنية والتاريخية الفاعلة فى نشوء الأنواع والمذاهب والمدارس الأدبية . وقد خلص مندور التاريخ الأدبى كذلك من الانتقائية والعشوائية والتراكمية ، فهاجم هجوماً ضارياً كل نظر إلى الأدب يقطعه عن غيره من الظواهر الإنسانية عامة والاجتماعية خاصة . وبدا سبيله هذا فى وقت مبكر من حياته الفكرية ، عندما تصدى لتدوين خطوات النقد العربى القديم منذ نشوئه حتى القرن السابع الهجرى فى (النقد المنهجى عند العرب) . فهو هنا يضع نقد الشعر فى وعاء واسع تتفاعل فيه الأنظار الجمالية والفلسفية والأخلاقية مع القواعد والمقررات البلاغية واللغوية ، فى تلك القرون الخصبة من الحضارة العربية الإسلامية . وبدا سبيله هذا كذلك فى محاولاته للتأريخ للأنواع الأدبية ، وبخاصة الشعر الغنائى والأدب المسرحى ، فهو هنا يجتهد فى بيان اقتران الأصول الجمالية للنوع الأدبى بالحاجات الاجتماعية الفاعلة فى نشوئه وتطوره . كذلك يبدو سبيله هذا فى ذلك التخطيط المرموق الذى وضعه لمدارس الشعر العربى الحديث ، هذا التخطيط الذى ذاع وسار عليه الدارسون والنقاد بعد ذلك . وترتبط الدراسة الأدبية بالتاريخ الأدبى ارتباطاً حميماً ، وهنا يبدو كتاب مندور (نماذج بشرية) مثلاً باقياً فى بابه .

أما النقد الأدبى ، نظرياً وتطبيقياً ، فهو تراث مندور الكبير المؤثر . ويغلب على هذا النقد أنه لم يكن دراسات أكاديمية ، إنما كان من الأمالى التى ألقاها على طلابه ، ومن المقالات التى أذاعها فى المجلات الدورية والصحف السيارة . وفى النظر النقدى نراه فى كتابه (فى الميزان الجديد) يتغيا تأصيلاً لجماليات الأدب يرد به مفاهيم كانت سائدة فى الأربعنيات ، ونراه فى كتابيه (فى الأدب والنقد) و (الأدب ومذاهبه) يتغيا تأصيلات نظرية وفكرية يفسر بها مذاهب الأدب ومدارس النقد تفسيراً تاريخياً اجتماعياً عاماً . أما فى النقد التطبيقى فقد تناول مندور أعمال طائفة هائلة من القصاصين والشعراء والمسرحيين والراوئيين ، وأفرد كتاباً لكل من خليل مطران وإسماعيل صبرى وولى الدين يكن وإبراهيم عبد القادر المازنى ، كما جعل ثلاثة كتب لدراسة مسرحيات أحمد شوقى وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم . وفى كل هذا النشاط النقدى الغزير كان محمد مندور مثالاً فريداً للنزاهة الفكرية والحس الراقى والثقافة الأدبية والفنية العميقة .

* * *

جمالية أم شكلية :

يقع مؤرخ مندور ومترجمه — فى الأربعنيات — على تناقض فى فكره السياسى والاجتماعى ، وعلى تناقض آخر فى فكره النقدى والأدبى . أما التناقض الأول فبين مجاهرته بالدعوة إلى اقتصاد ينهض على خطة موجهة ، ومجاهرته فى ذات الوقت بالدعوة إلى حريات سياسية وديمقراطية بمفهوم ليبرالى كلاسيكى . وأما التناقض الثانى فبين نضاله فى سبيل ثقافة وطنية ديمقراطية متقدمة ، وإذاعته فى نفس الوقت لفكر أدبى يعتمد الشكلية أساساً . ولقد حاول مندور أن يجد مخرجاً — نناشه فى حينه — فى الخمسنيات والتستينات . وإنما يعنينا هنا أنه نحا — فى أول حياته الفكرية — نحواً شكلياً فى درس الأدب ونقده ، مواجهاً أمرين فى ذلك الحين :

الأول : التعامل (اللغوى) التقليدى مع النص الأدبى ، وهو التعامل الذى يجعل من هذا النص مجرد (شاهد) لغوى .

والثانى التعامل (المضمونى) مع النص ، وهو التعامل

الذى يجعل من هذا النص مجرد (وثيقة) سياسية أو اجتماعية أو تاريخية أو نفسية . . الخ .

وحاول مندور أن يدفع الغلو فى الأمرين جميعاً ، وأن يميز لمادة (الأدب) ماهية (جمالية) ، لكنه لم ينج من تلك الثنائية التعسة التى أشرت إليها ، كما لم ينج من الجهر بالانحياز إلى أحد طرفيها المتصورين ، وهو الطرف الذى سماه ـ كما يسميه الأقدمون ـ (الصياغة) .

لدى مندور ـ فى تلك المرحلة الباكرة ـ أن الأدب صياغة ، وأن المعيار فى نجاح هذه الصياغة أن تخلق مما لا قيمة له قيماً فنية[1] . ويتأسس على ذلك مفهوم مثالى ذاتى محض للجمال الذى ينبغى أن يكون تقد يره فى ذاته[2] . لا جرم أن يقدم مندور فى ذلك الحين (الفن للفن) وأن يدعو إليه : « الفن للفن يلعب فى الحياة النفسية دوراً هاماً إذ يفتح القلوب والعقول لجمال الطبيعة فيزداد اطمئنان الفرد إليها وسكونه إلى رحابها ، وهو بمثابة واحات نلقاها فى وعثاء الحياة على طول شوطها المضنى . ومن البين أن من وظائف الأدب أن يسلبنا ولو إلى حين جانباً من همومنا ويعزينا عن قسط من آلامنا . والفن للفن لا يؤدى هذه الوظيفة فحسب ، بل يؤديها مع تغذية حاسة الجمال التى تنهض فى حياتنا بدور أبعد أثراً عما توهم الملاحظة السطحية . . .[3] » . لكن الحق أن مندور لم يغل فى هذا الاتجاه ، بل لقد تحرج تحرجاً بيناً ، ونص على هذا التحرج[4] ، ثم وجد لنفسه سبيلاً آخر .

إجتماعية تاريخية أم أخلاقية كلاسيكية ؟

لاذ محمد مندور بالأخلاقية ـ فى الخمسنيات والستينيات ـ ليدفع الغلو الوضعى الذى يقطع الفن الأدبى عن أواصره التاريخية الاجتماعية . وكان مندور فى اتجاهه هذا منسجماً مع دعوته الإصلاحية التى أشرنا إلى أنها كانت فى الأربعنيات تتناقض ومجاهرته بالشكلية فى الفن ، كذلك كان محمد مندور فى اتجاهه إلى الأخلاقية مستجيبا للتغيرات التى كانت قد بدأت تتخذ مجراها فى الحياة المصرية بعد سقوط الملكية وقيام الجمهورية .

وتتبدى الأخلاقية فى عمل مندور فى تلك الفترة فيما سماه (المضمون) ، بل فيما سماه (المضمون الاجتماعى) بالذات . وهاهنا نقع على ثنائية جديدة هى ثنائية (مضمون وشكل) ، ونجد أن مندور يحرص أبداً على أهمية الصياغة والشكل ، غير أن حرصه هذا لم يعصمه من تقديم المضمون تقديماً غلاباً . ولابد من الإشارة إلى أن الشكلية التى ألح عليها مندور فى بدء نشاطه النقدى لم تساعده ـ ولم تساعد غيره فى كل الآداب ـ على تمييز مادة الفن تمييزاً يرتضيه العلم ، كذلك نشير إلى أن هذه الأخلاقية التى انتهجها مندور فى المرحلة الثانية لم تساعده كذلك على مثل هذا التمييز الذى ننص عليه .

ولا ريب فى أن العمل الفنى نتاج فردى ، ولا ريب كذلك فى أن الفن ـ كظاهرة ـ نشاط اجتماعى . ولا ريب فى أن للفنان وجدانه وحلمه ورؤاه الذاتية ،



ولا ريب كذلك فى أن هذا الفنان ـ شأن كل إنسان ـ محصلة غير ميكانيكية لمجموع علاقات اجتماعية يمكن معرفتها ويمكن درسها . لكن مندور لا يضع الطرفين متجادلين ، إنما يضعهما متقابلين أو متجاورين . والوضع الأخير لطرفى الظاهرة ـ أية ظاهرة ـ يفسد تفسيرها إفساداً ويوقع فى الثنائية . وواضح أن تصور طرفين فى العمل الفنى ، وأن هذين الطرفين متقابلان أو متجاوران ، إنما ينتهى إلى التهوين من أمر أحدهما ، وإلى تقديم أحدهما على الآخر ، كما يساعد على الدعاية لشىء أو لآخر . لهذا كله نرى مندور عندما قدم (المضمون) تقديمه الغالب ، ينزله أحياناً منزل الدعاية عالية الصوت : « إن الأدب ، والفن قد أصبحا للحياة ولتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر إسعاداً للبشر . . . لم يعد من الممكن أن يظل الأدب والفن مجرد صدى للحياة ، بل يجب أن يصبحا قائدين لها ، فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه إلى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الأبقين الشذاذ أو المنطوين على أنفسهم أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى الحياة ، وحان الحين لكى يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها[5] . . » .

وليست هذه الأخلاقية ببعيدة عن المفاهيم التاريخية والاجتماعية المثالية فى الدراسات الفنية والأدبية . هذه المفاهيم التى تفتش عن أثر (الحياة العامة) أو (الظروف) الاجتماعية والفكرية والسياسية فيها . وكان هذا كله التفاتاً إلى صلة الظاهرة الفنية بغيرها من الظواهر الاجتماعية . غير أن عجز الفكر المثالى عن إدارك تناقضات المجتمع وعلاقاته ، يجعل هذا الفكر عاجزاً كذلك عن تفسير هذه الظواهر بردها إلى مصدرها ، فيلجأ نتيجة هذا العجز إلى تفسير ظاهرة بقوانين ظاهرة أخرى ، فيفسر النتاج الفنى بالفكر الفلسفى أو الفكر السياسى أو الأحداث التاريخية أو الوقائع الاجتماعية العامة . . . الخ . ومن شأن هذا كله ألا يصل بذلك الفكر إلى (خصوصية) الظاهرة التى يفسرها ولا إلى الكشف عن صلتها الصحيحة بغيرها من الظواهر والصور الثقافية روحية وعلمية وسياسية وفكرية ، ولا إلى رد كل هذه الظواهر والصور إلى مفسرها وهو حقائق الوجود الاجتماعى . ومن ناحية ثانية فإن التصور الميتافيزيقى للمجتمع والعصر والحياة ، يفضى إلى جعل الإنسان (وحدة معزولة) متلقية بصورة سلبية لتأثيرات هذه الكيانات المبهمة ، ويفضى إلى إنكار أن يكون الفرد مجموع علاقات ، كما يفضى إلى غيبة حركة الذات وفعلها الخلاق . ومن هنا تنتهى هذه التاريخية والاجتماعية المثالية إلى معاملة الفن والأدب على أنهما (ثمرة) لتأثيرات تلك الكيانات المبهمة . ومن ناحية ثالثة فإن الدرس التاريخى الاجتماعى للفن دون نظر علمى ـ فى علاقة الموقف بتشكيله ـ ينتهى بالفن إلى أن يكون (دليلاً وثائقياً) مفيداً فى دراسة (الظروف) التاريخية والاجتماعية ، ويصبح العمل الفنى مجرد (شاهد) على واقعة تاريخية أو حدث سياسى أو اجتماعى . وقد ينتهى هذا الدرس إلى مجال علمى التاريخ والاجتماع لكنه لا ينتهى إلى مجال علم الفن .

كان مندور يصدر عن إحساس عال بمسئولية التقويم والتوجيه فى الحياة السياسية والحياة الثقافية جميعاً . من هنا التزامه الجاد بهذه الأخلاقية الحازمة . غير أن هذه الأخلاقية لم تقم على (فلسفة) محددة ، وإنما نهضت على (ا نتقائية) واضحة . لذا يسهل على الدارس أن يرد هذه الأخلاقية إلى مصادرها من الفكر البورجوازى النقدى فى القرنين الماضى والحالى ، ومن فكر عامة الوجوديين والاشتراكيين فى هذا القرن العشرين . ولقد حاول مندور فى أواخر حياته أن يلم كل هذه الأطراف ليصوغ منها منهجاً نقدياً واضحاً ، فحدد مهام ناقد الأدب بثلاث هى :

ـ تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها وإدراك مراميها القريبة والبعيدة . وفى هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة قد تضيف إلى العمل الأدبى أو الفنى قيماً جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال وإن لم تكن مقحمة عليه .

ـ تقييم العمل الأدبى والفنى فى مستوياته المختلفة ، أى فى مضمونه وشكله الفنى ، ووسائل العلاج كاللغة فى الأدب ، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال فى التصوير مثلاً ، وذلك وفقاً لأصول كل فن من مراعاة تطور تلك الأصول عبر القرون .

ـ توجيه الأدباء والفنانين فى غير تعسف ولا إملاء ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرون من الأدباء والفنانين[6]

لقد كانت مجهودات محمد مندور الفكرية والنقدية علامات بارزة فى حياتنا العامة والثقافية والفنية . فإذا كانت حياتنا لم تصل ـ بعد ـ إلى غايات نهوضها الحديث ، فإن علينا ونحن نسعى إلى تحقيق هذه الغايات أن نلتفت إلى الخطى التى سبقت ، وأن نذكر من رادوا الطريق ومهدوه لمن يلى من أجيال . وقد كان محمد مندور إماماً بين هؤلاء الرواد ●

---

(١)فى الميزان الجديد صـ ٢٣ .
(٢)نفس المصدر صـ ٩٣ .
(٣)فى الأدب والنقد صـ ١٢٥ .
(٤)فى الميزان الجديد صـ ١٠٤ .
(٥)النقد والنقاد المعاصرون صـ ٢٣٥ .
(٦)نفس المصدر صـ ٢٣٧ .

من الأدب الألمانى
الأديان السماوية الثلاثة فى بوتقة التسامح

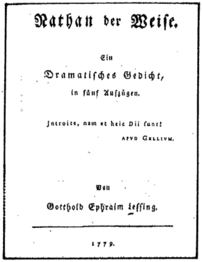
د. أحمد كامل عبد الرحيم

كان جوتهولد افراييم ليسينج (١٧٢٩ ـ ١٧٨١) أحد أقطاب عصر التنوير على الأرض الألمانية تجمعه علاقة روحية بالفيلسوف الألمانى موزيس مندلزون فتأثر بكتاباته عن « أبدية الروح » ، كما كان صديقا لمعاصره فريد ريش نيكولاى ، أحد رواد حركة التنوير فى ألمانيا ، تلك الحركة الفكرية الأوروبية التى سيطرت على الفكر الألمانى خلال السبعين السنة الأولى من القرن الثامن عشر ، تؤكد قدرة الإنسان على التفكير فى كل شىء يقلق إحساساته الداخلية ، فكانت تدعوه إلى التحرر من كل فكر مفروض عليه ، ومن كل مفهوم استسلم له عن غير رضا ، فبدأ الإنسان يعيد حساباته الفكرية والفلسفية والجدلية فيما يتعلق بالحياة والدين ، وأخذ يمنطق ويتصدى لمفاهيم دينية كثيرة كانت سائدة آنذاك فى العصور الوسطى ، ولقد نادى إيمانويل كانط فيلسوف هذا العصر وكل عصر ، بحرية الإنسان باعتباره الكائن الوحيد فى مخلوقات الله ، الذى يستطيع أن يحدد لنفسه إطار حريته فى الفكر والأداء ، فيرى كانط أن الإنسان قادر على التمييز بين ما يجب أن يفعله وبين ما يحلو له أن يفعله . . . . قالها كانط وتأثر بها تلميذه ليسينج فردها على لسان « ناتان الحكيم » الذى يقول فى مسرحية ليسينج الدرامية : « علينا أن نميز وأن نفرق » .

من هنا نبتت فكرة الحرية الشخصية عند ليسينج إلى جانب كفاءاته وقدراته الأخرى ، فلقد كان موسوعة تاريخية متعددة الجوانب ، كما كانت لديه شراهة فى البحث ليس لها حدود ، فكان سعيه فى التنقيب عن الحقيقة يفوق قدراته وأخذ يتصور قائلا : « لو وضع الله الحقيقة على يمينه ووضع على يساره الدافع للسعى وراء الحقيقة ـ رغم ما يضعه أمامى من عقبات تعوقنى أبداً وأبدا ـ وقال لى : « لك الخيار » فإننى سأخرُّ له خاشعاً على يساره أقول له : « ياربى لقد صدقت ، فالحقيقة الصادقة هى ملك لك وحدك فقط » .

لقد كان ليسينج قوى الإيمان بقدرة الإنسان على اكتساب حريته الفكرية والسلوكية فى فترة سادها التعصب الدينى وانعدم فيها التسامح . فلقد ساد المجتمع آنذاك الاعتقاد بأن المساواة فى المجتمع الإنسانى وهم وخيال ، إلى أن جاء عصر التنوير وطالب بأن تكون العقلانية أساس استيضاح الأمور التى تؤرق مشاعر الإنسان وأن العقل هو أساس الحكم عليها ، وعلى الإنسان أن يرى ويعى ويمنطق ويحكم .

ولذا فلقد كانت رائعة ليسينج الهادفة « ناتان الحكيم ـ ملحمة درامية » بمثابة إعلان عن شخصية ليسنيج « المتنورة » حيث سجل من خلال هذه المسرحية عقيدته الدينية فتمنى لكل دين سماوىٍ أن يلبس رداء الإنسانية والفضيلة والتسامح . وها هو عرض لمضمون مسرحيته « ناتان الحكيم » التى يتحدد من خلالها فلسفته الإنسانية التى تدعو أساساً إلى تلاقى جميع الأديان على طريق التسامح والمحبة ، وهى فلسفة يصعب تجسيدها مما جعله يصف مسرحيته ويسميها « ملحمة درامية » . وعلى الرغم من أن مسرح الأحداث هو مدينة القدس ، مُلتقى الأديان الثلاثة وأن الأحداث تجرى فى زمن الحروب الصليبية إلا أن أفكار الإنسانية والتسامح تنبع من روح العصر الذى كان يعيشه ليسينج ، فهى تسجل فكره ومفهومه عن المجتمع والدين فى ظل عصر التنوير حيث يعتبر هو نفسه أحد رواده من أهل الفكر والأدب .


Nathan der Weise.

Ein

Dramatisches Gedicht,

in fünf Aufzügen.

Jntroite, nam et heic Dii sunt!

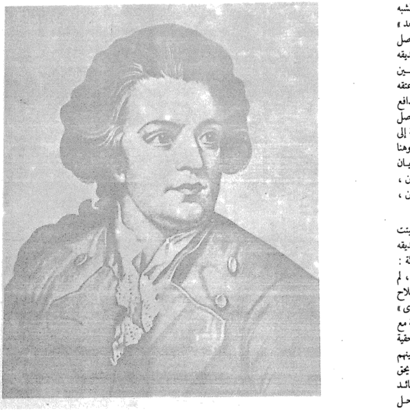
APVD GELLIVM.

Von

Gotthold Ephraim Lessing.

1779.

وقع أسعد شقيق السلطان صلاح الدين فى حب فتاة مسيحية اضطر بسببها إلى الهجرة من فلسطين ليعيش معها فى وطنه الجديد ألمانيا تحت اسم مستعار هو « قولف فون فيلنيك » إلا أنه يضطر فيما بعد إلى العودة إلى الأراضى المقدسة كمحارب فى أحد جيوش الصليبيين ، وهناك يتعرف على صديقه اليهودى « ناتان » الذى يتولى تربية « ريشا » ابنة أسعد بعد أن ماتت زوجته ، أما أسعد فأخذ يستمر فى الاشتراك فى معارك الفرسان الصليبيين يدافع معهم عن مدينة غزة ثم يسقط شهيدا عند مدينة عسقلون . . . . وهنا يتضح أن عائلة أسعد هى خليط من الأديان الثلاثة ، هو شخصيا مسلم ، وزوجته سيدة مسيحية ، وابنته من عرق مسلم مسيحى ترعرعت فى بيت صديقه اليهودى . كان قولف فون فيلنيك (أسعد) قد ترك فى ألمانيا ابنا له يدعى « لوى » ، وبمجرد أن أصبح هذا الابن شابا يافعا انضم إلى زمرة الفرسان الصليبيين وسافر هو الآخر إلى فلسطين مع أحد الجيوش الصليبية الجديدة ، وهناك وقع خلال أحد المعارك أسيرا وتم ترحيله إلى القدس توطئة لتنفيذ حكم الإعدام فيه ، غير أن السلطان صلاح الدين يصدر أمراً بالعفو عنه فى اللحظات الأخيرة السابقة لتنفيذ حكم الأعدام ، والسبب فى ذلك أنه لاحظ أوجه شبه كبير بينه وبين شقيقه الشهيد أسعد ، وبذلك يُكتب للفارس الصليبى « لوى » حياة وبقاءً فى القدس ، وتجعله الصدفة يمرّ يوماً ما على منزل ناتان عندما كان يشب حريق فيه ، فيقوم بانقاذ « ريشا » وينتشلها من خطر الموت ويرفض بشدة قبول أى نوع من الاعتراف بالجميل له ، حتى تغلب على ريشا الاعتقاد بأنه ملاك هبط من السماء فى شكل فارس صليبى أنقذها ، ويعود « والدها » ناتان من رحلة نائية فيجدها فى حالة عصبية متوترة فيسهر على علاجها من حبها الجارف لهذا الملاك « لوى » ويقوم بالبحث عن هذا الفارس الصليبى ويتصادق معه فينتهز هذا الفارس الفرصة للحضور إلى منزل ناتان وسرعان ما أشعلت النظرة الأولى للفتاة « ريشا » نار لوعة الحب



فى قلب « لوى » إلا أن ناتـان يرفض طلب « لـوى » للزواج من « ريشا » حيث اكتشف أيضا أوجـه الشبه الكبير بين « لوى » وڤولف فون فيلنيك « أى أسعد » والد « ريشا » ويقوم فى حرص بالغ بالبحث عن أصل هذا الفارس الصليبى ، وعندما يحكى ناتان لصديقه السلطان صـلاح الـدين عن المشكلة الغـرامية بـين « ريشا » و « لوى » ذلك الفارس الصليبى الذى أعتقه من قبل من حكم بالإعدام فيرى نفسه أيضا وبـدافع داخلى غريب يشترك مع ناتان فى البحث عن سر أصل هذا الفارس الصليبى إلى أن يصل فى سعادة بالغة إلى حقيقة أن هذا الفارس هو ابن شقيقه أسعد . . . . وهنا نلتقى بجماعة من البشـر أفرادهـا ينتمون إلى أديـان مختلفة : صلاح الدين وشقيقته سيـطاح كمسلمين ، الفـارس الصليبى « لوى » و « ريشـا » كمسيحيين ، والمربى « الوالد » ناتان اليهودى .

وفى خضم البحث عن مشكلة الحبيبين حيث ثبتت الأخوة بينها ، يطرح صلاح الدين سؤالا على صديقه ناتان الحكيم فى شأن إنسانية ومثالية الأديان الثلاثة : المسيحية واليهودية والإسلام وأوجه المفاضلة بينها ، لم يستطع ناتان إعطاء إجابة مباشرة قد تثير غضب صلاح الدين ، فأخذ يحكى له « مـوعظة الخـاتم السحرى » الذى أعطاه والده ساعة احتضاره إلى أولاده الثلاثة مع خاتمين اثنين غير حقيقيين حسما للنزاع بينهم فى أحقية كل منهم للخاتم الحقيقى ، غير أنهم اختلفوا فيها بينهم بعد وفاة والدهم عن صاحب الخاتم الحقيقى الذى يحق لـه بفعل قـوته السحـرية أن يكـون الرائـد والقـائـد والأمثـل ، وعندمـا لم يصـل الخـلاف بينهم إلى حـل يرضيهم احتكموا إلى القضاء الذى أصـدر حكمه فى شأن الأخوة الثلاثة (ويعنى ليسينج الأديان الثـلاثة) حيث طالب بأن يسلك كل أخ فيهم وكأنه يمتلك الخاتم الحقيقى فيظهر تجاه الآخر فى رداء الإنسانية والإخـاء والمحبة والتسامح والخشوع أمام الله .

وهكـذا نجد أن ليسينـج قـد أراد بهـذه الملحمـة الدرامية « ناتان الحكيم » أن يُعلن عن فلسفته الدينية النابعة من روح الإخاء والمحبة والتسامح ، فهو بذلك يفرق بين العقيدة الصالحـة والعقيدة الـطالحة ، بـين مفهوم الدين كمظهر ومفهوم الدين كعقيدة وجوهر . إن الإيمان الحقيقى ليس بإشهار اعتناق الفرد للدين ، بل إن الإيمان الحقيقى هو التمسك بتعاليم هذا الدين الذى يعتبره ليسينج رمزا للعقيدة النقية التى أسـاسها المحبة النابعة من القلب والتعاون والخشوع عن إيمان أمام الله وليس أساسها التنافر والبغضاء وعدم التسامح وحب النفس والتعالى ، هذه هى صفات العقيدة الحقة وأن التدين الحقيقى ليس بالكلام فقط ولكن بالفعل ، وهذه كلها أساسيات تتبلور عند ليسينج تحت مفهـوم « الإنسانية النقيـة » ولقد قـال ليسينج عن مسـرحيته هذه : « سلام وسعادة على المكان الذى ستعرض فيه هذه المسرحية » كما أراد بها فى موجة تأثير العلوم الطبيعية على روح العصر آنذاك أن يؤكد أيضا ، دور العقل فى الحكم على الأمور الدينية والاجتماعية باعتبار أن العقل هو الحكم الوحيد فى حسم صراع الآراء .

ظهر هذا العمـل إلى حيز الـوجود عـام ١٩٧٩ ، عندما بلغ ليسينج الخمسين من عمـره ، ويعتبر هـذا العمل ثالثة روائعه الدرامية ، حيث ترتبط كلها ارتباطا وثيقا بنشاطاته الأدبية والدينية الأخرى ، ففى كتاباته النقدية بعنوان « رسائل أدبية » كان ليسينج يطالب بأن يتحرر الألمان من طغيان الأدب الفرنسى وأن يصنعوا لأنفسهم أدبا قوميا ، فكان هو شخصيا المثل والرائـد عندما كتب عام ١٧٦٧ مسرحيته « مينافون بارنهيلم » كنموذج لعمل درامى ألمانى جديد وفى كتاباته عن « الفن الـدرامى المسرحى فى هـامبورج » وجـه الأنـظار إلى شيكسبير وناقش قواعد وأسس الـدراما بصفـة عامـة والعمل المسرحى الدرامى بصفة خاصة ، والتزم بها فى عمله التراجيدى الرائع « إيميليا جالوتى » كممثل يراعى فيه مثل هذه القواعد .

إن مسرحية « ناتان الحكيم ـ ملحمة درامية » لاقت قبولا سريعاً ، واستلطافاً كبيرا لدى أوسـاط المجتمع الألمانى آنذاك ، وتم تقديمها على المسرح دون أن يراها ليسينج حيث توفى عام ١٧٨١ ولكن حدث من بعده أن قام فريدريش شيللر يؤازره جوته بمعالجتها وتقديمها على خشبة المسرح فى مدينة ڤايمار ، ولاقت إعجـابا كبيـرا لدى الجمهور ، ثم حالفها النجاح أيضا ، عندما تم عرضها على خشبة المسرح فى برلين . لقد قال عنها جوته عميد الأدب الألمانى بأنها ستبقى تحمل بين طياتها لدى الشعب الألمانى شعورا بالتسامح ليس له نظير . وأما عن مصدر المسرحية فإن الفكرة الأساسية لها مـأخوذة عن إحدى قصص « دى كاميرونه » المائة لمؤلفهـا الكاتب الإيطالى جيوڤانى بوكاتشيو (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) ، تلك القصص التى كانت تتميز معظمها بخلفيات شرقية . ولقد قام ليسينج بمعالجة « قصة الخـاتم » التى وردت ضمن مجموعة قصص بوكاتشيو المائة وجعل منها المحور الأساسى الذى تدور حوله أحداث مسرحيته « نـاتان الحكيم » ، غير أن ليسينج أخذ هذه القصة وأعطاها مغزى أكثر عمقا واستكمل جوانبها بما يتفق وفلسفته الدينية والاجتماعية ، فلم يكن الخاتم حسب مفهوم ليسينج له قيمته المظهرية فقط ، بل له قيمته الجوهرية أيضا ، حيث تتجمع فيه كل القيم الإنسـانية والمثـل الأخلاقية وروح التسـامح الجاد فهو رمز كنقطة التقـاء للأديان السماوية الثلاثة ، حيث فهمها ليسينج على أنها أخوة ثلاثة ، وما الحكم الـذى أصدر حكمـه إلا الله سبحـانـه وتعـالى ، حيث أمـر بـالإخـاء والمحبـة والتسامح . . . . لقد كانت مسرحية ليسينج « ناتـان الحكيم » بمثـابة أمـل ورجـاء ودعـوة للتسـامح بـين الأديان ●

محمد خلف الله أحمد .. ونهج العلماء

د. عطاء كفافى

فى التاسع والعشرين من شهر مايو من العام الحالى تمر سنتان على رحيل الأستاذ محمد خلف الله عن عالمنا ، وأجد القلم يستحثنى أن أكتب فى ذكرى الرجل ما يليق بمكانته ، بل بعض ما يليق بها ، فهو جدير بأن يُكتب عنه الكثير ؛ لأنه ابن بار من أبناء مصر العظيمة ، وعلمٌ من أعلام اللغة العربية وآدابها ، وأستاذٌ لجيل من الباحثين فى الوطن العربى وشخصية جامعية تعد نموذجا للأستاذ الجامعى بكل ما تحمله الكلمة من معان ، من غزارة العلم ، ومتانة الخلق ، واتزان الشخصية ، وعفة اللسان ، ونزاهة القلم ، واحترام الذات ، مع تواضع وطيب عِشرة .

وليست هذه مجرد أوصاف يجرى بها القلم من غير ضابط ، بل هى حصيلة خبرة عملية عن الرجل ، فكاتب هذه السطور كان قريبا منه مدة سبعة عشر عاما متصلة فى أخريات حياته ، عرفه فيها أستاذاً جليلاً ، وأباً روحياً لطلابه ، وموجهاً كريماً لهم ، فكان أبرزُ ما يلحظه فيه إلى جانب علمه الراسخ أمرين أولهما : تشجيعه النابهين من طلابه على السير فى طريق البحث العلمى بصرف النظر عن معاهدهم العلمية التى تخرجوا منها ، أو جنسياتهم وأقطارهم ، وتبصير كل واحد بما يناسب ملكاته ومواهبه . وثانيهما : ما كان يلازمه من سكينة ووقار فى شئونه وعلاقاته ، مع الاتئاد فى حديثه الذى تظهر فيه طبقات صوته العميق ، وكان هذا يترك فى سامعه راحة وثقة .

وُلد الأستاذ محمد خلف الله فى منتصف عام ١٩٠٤ فى قرية العمرة بمحافظة سوهاج ، موطن رفاعة الطهطاوى ، ونشأ فى بيئة دينية ؛ فحفظ القرآن الكريم فى سن مبكرة ، وتعلم فى المدارس الأولية والقسم النظامى بالأزهر ، ثم التحق بالمدرسة التجهيزية لدار العلوم فى عام ١٩٢٠ ، ثم دخل القسم العالى بدار العلوم وتخرج فى عام ١٩٢٨ . وكان فى سنوات دراسته أول فرقته .

وما لبث أن اختير للسفر فى بعثة إلى لندن فى عام ١٩٢٩ ، بعد أن تزود فى مراحله التعليمية السابقة بزاد طيب من الدراسات الإسلامية ومن ذخائر الأدب العربى . ثم عاد إلى مصر بعد ثمانى سنوات وقد درس الفلسفة وعلم النفس ، وعايش الثقافة الغربية بمناهجها وعلومها .

وفى هذه المرحلة كانت الحياة الثقافية فى مصر تمور بمختلف التيارات ، فهناك من نادى بالأخذ بالثقافة الغربية جملة وتفصيلا ، وهناك من دعا إلى نبذ تلك الثقافة والاكتفاء بثقافتنا العربية وبتراثنا والحفاظ عليهما من كل دخيل . والطائفة الثالثة هى التى مزجت بين الثقافتين العربية والغربية فى مواءمة واعتدال . وكان الاتجاه الأخير مسارَ معظم أعلامنا ومكفرينا ، وهو الاتجاه الذى آتى ثماره الطيبة فى حيواتنا الثقافية والفكرية والأدبية .

وكان من بين هؤلاء الأعلام الأستاذ محمد خلف الله ؛ فأسهم بأعماله العلمية فى هذا الاتجاه بفهم ووعى وبصيرة ، وأمضى مسيرته العلمية فى مجال التدريس للطلاب وتوجيههم فى جامعات القاهرة والإسكندرية وعين شمس ثم معهد البحوث والدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية .

أما مؤلفاته فتدور فى مجملها على محاور ثلاثة هى : علم النفس ، واللغة العربية وآدابها ، والدراسات الإسلامية ؛ فأصدر أول كتبه بعنوان (الطفل من المهد إلى الرشد) فى عام ١٩٣٩ ، وكان قد مُنح بموضوع هذا الكتاب درجة الأستاذية فى علم نفس الطفل من جامعة لندن ، وترجم بالاشتراك مع الدكتور رياض عسكر كتاب (كيف يعمل العقل) لنخبة من علماء النفس البريطانيين . ثم أصدر أهم كتبه وأشهرها وهو كتاب (من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده) فى عام ١٩٤٧ ؛ وأعاد النظر فيه فى طبعة ثانية فى عام ١٩٧٠ . ويُعد هذا الكتاب من الكتب الأساسية فى الاتجاه النفسى وصلته بدراسة الأدب ونقده . ولئن كانت فكرة الأستاذ محمد خلف الله فى هذا الكتاب هى العناية بالتنظير للوجهة النفسية فى المجال الأدبى فإنه قدم جانبا تطبيقيا يسيرا لهذه الوجهة فى كتابه (دراسات فى الأدب الإسلامى) فى عرضه لبعض الشخصيات الإسلامية .

كما قدَّم للمكتبة الإسلامية ـ إلى جانب كتاب دراسات فى الأدب الإسلامى ـ كتاب (الثقافة الإسلامية والحياة المعاصرة) ، وكتاب (الإسلام والحضارة) ، وقدَّم فى مجال تحقيق التراث كتاب (ثلاث

رسائل فى إعجاز القرآن للرمانى والخطابى وعبد القاهر الجرجانى) بالاشتراك مع الدكتور محمد زغلول سلام .

وأسهم فى الأدب الحديث بكتب (معالم التطور الحديث فى اللغة العربية وآدابها) و (حفنى ناصف كاتباً وباحثاً) و (بحوث ودراسات فى العروبة وآدابها) و (معالم على طريق الكلاسيكية العربية الحديثة : طه حسين ومحمود تيمور) . وكان آخر عمل له هو إشرافه بالاشتراك مع الدكتوره سهير القلماوى على إصدار مشروع علمى بعنوان (دراسات فى أدب البحرين) لمجموعة من الباحثين العرب فى قسم اللغة والأدب بمعهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة .

فضلاً عن بحوثه فى مجمع اللغة العربية ، وأسهامه فى إعداد (المعجم الوسيط) و (المعجم الكبير) بالمجمع ، ومشاركته فى العديد من المؤتمرات العلمية فى الوطن العربى وفى خارجه ، وعمله فى مجمع البحوث الإسلامية ، ونشاطه فى الشعبة القومية لليونسكو التى قدمت صورة صحيحة عن الفكر الإسلامى إلى العالم فى العمل الذى صدر عن الشعبة فى مجلدين .

وفى مجال ذكر مؤلفاته وبحوثه يهمنا أن نشير إلى عنايته البالغة فى مراجعة ما يكتبه مرات وعلى فترات زمنية حتى يطمئن تماما إليه ، ثم يدفع به إلى المطبعة .

وقد كانت مصر بارة بالأ[illegible] خلف الله ــ كالعهد بها مع أبنائها ــ فمنحته جائزة الدولة التقديرية فى الأدب . وفى هذا تكريم له أى تكريم .

ولعل ما يكشف لنا عن طبيعة شخصية الرجل إهداؤه فى كتابه (دراسات فى الأدب الإسلامى) إلى ابنه أحمد كمال الذى يقول فيه :

«أى بُنَىّ !!!

نشأ أبوك نشأة دينية حُبب إليه فيها درس القرآن وتدبره ، والاقتداء بهدى الرسول الكريم وسنته . وقد دأب فى كبره على أن يتخذ من ذكريات الهجرة النبوية كل عام موسما لإطالة الفكر ، والتأمل فى ناحية من نواحى الثقافة الإسلامية ، فى أبطالها وأدبائها ومؤلفيها .

ومن المناسب أن نشير إلى أن بعض القراء يخلطون بين الأستاذ محمد خلف الله أحمد الذى كتبنا عنه هذه الكلمة وبين الدكتور محمد أحمد خلف الله صاحب كتب (الفن القصصى فى القرآن الكريم) و (دراسات فى المكتبة العربية) و(القرآن ومشكلات حياتنا المعاصرة) . وقد ترتب على التقارب فى الاسمين لبسٌ لدى البعض فى نسبة أعمال أحدهما إلى الآخر .

وأقترح فى ذكرى الأستاذ محمد خلف الله أن تقوم أسرته ومحبوه ــ وهم كثيرون ــ بالتعاون فى تقديم عمل علمى مشترك عنه يُعرِّف به تعريفا كاملا ويوفيه حقه . كما أقترح أن تُسمى باسمه إحدى قاعات كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ؛ فقد قدم لها الكثير منذ إنشائها ، إن لم يكن تم ذلك .

تغمده الله بواسع رحمته ، وأجزل ثوابه ؛ فقد كان إنسانا وكان عالما .

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

كان الشاعر أحمد فتحى مثل مصباح معلق فى سقف الحياة بحبل يسرى فيه تيار مجهول يضيئه فى الليل والنهار .

وفجأة انقطع التيار ، وانطفأ المصباح ، وخلت غرفة الفندق من الضيف الذى عاش حياته فيها وكأنه غريب بلا مأوى .

لقد كانت حياة أحمد فتحى كلها قد تحددت بطريقة غريبة رسمتها الأقدار ، ولم يكن له حق الاختيار .

وضع الشاعر فى القفص الذى لا فكاك منه . .

غرفة فى فندق بوسط القاهرة . . ومقعد فى كافيتريا الفندق . . وصعود ثم هبوط من الغرفة إلى الكافيتريا وبالعكس . . وكأنه راكب قطار بين مصر والإسكندرية لا يغادره مدى الحياة .

آلاف البشر يركبون القطار ، ويصعدون ويهبطون ، وهو فى مكانه لا يغادره أبداً ، وإذا أراد أن يتمشى فليس أمامه إلا أرصفة المحطات التى يتوقف فيها القطار لحظات .

والنوم فى الفنادق مثل النوم فى القطارات . . . وقد كان الدكتور زكى مبارك يسافر إلى الإسكندرية كل أسبوع فى الصيف ، فيركب قطار الصحافة من محطة مصر بعد منتصف الليل . ويصل إلى الإسكندرية مع مطلع النهار بعد أن يقف القطار فى جميع المحطات بين القاهرة والإسكندرية لتوزيع صحف الصباح .

وكان زكى مبارك يقول إن النوم فى القطارات خير من النوم فى اللوكاندات .

ولكن أحمد فتحى عاش فى غرفة الفندق وبين جدرانه آكلاً شارباً نائماً .

والفندق يعج بالحركة طول النهار ، وحتى منتصف الليل أو بعد منتصف الليل بساعة ثم تموت فيه الحياة .

وفى بعض الليالى كان أحمد رامى يتوكأ على صالح جودت ويأخذه فى ذراعه وينصرفان بعد إلقاء كلمة وداع لأحمد فتحى .

وفى ليال يلتف حول مائدة الشاعر فى قاعة الفندق أدباء وشعراء وصحفيون بعضهم من المشهورين وبعضهم من المغمورين ، يثرثرون ويفضفضون ويقولون كلاما من كلام الليل الذى يطلع عليه النهار فيذوب فى أشعة الشمس . . . وفى آخر الليل يتسللون إلى الشوارع التى تطل عليها المصابيح الباهتة كعيون اللصوص .

يأوى كل إلى بيته ، ويبقى أحمد فتحى وحده ومعه خادم الفندق الذى تثاءب وكأنه ينذره بالنوم . . ثم يشرب آخر قطرة من سراب الظلام ، ويحمله المصعد إلى الغرفة .

النوم . . ما أقسى النوم على عيون الشعراء .

الشاعر يرقد على سريره ، وعيناه مفتوحتان ، والمصباح المتوهج معلق فى السقف ، وكأنه مشنوق فى حبل . محكوم عليه بالإعدام حرقا فى وهج النار التى ينبعث منها النور .

لماذا شنقوا المصباح بالحبل ؟ لماذا حكموا عليه بالإعدام حرقاً فى وهج النار وهو الذى يضىء لهم بالنور ؟ .

الليل . . والمصباح . . والشاعر . . والقصائد التى تغنى بها المطربون فأطربوا الناس .

شاعر الكرنك . . أغنية لمحمد عبد الوهاب التى اهتزت لها العيدان ، وأطربت وجدان كل إنسان . . كان يرقد وعيناه مفتوحتان ترقبان مصباح الليل . . . وحتى فى النهار كان يغلق النافذة ويسدل الستائر ويترك المصباح مضيئا متوهجاً . . كان لا يريد لليل أن ينقضى مع طلوع شمس النهار .

ياليل طل . . ياشوق دم . . إنى على الحالين صابر .

وعندما يذوب رحيق الحياة فى زجاجة القدر يأتى الخطر . . عندما تنكسر الزجاجة ، ويصبح الإنسان قطعا من زجاج متناثر .

ثم انكسرت الزجاجة ، وانطفأ المصباح ، ونظرت كليوبتره إلى شاعرها الذى أغمض عينيه فلم يعد يرى المصباح ولا الليل ولا الزجاجة . . وانتهى كل شىء . .

ووقف الخادم عند باب المصعد ذات ليلة يتثاءب كعادته ، وفتح الباب ، وانتظر طويلاً كى يأتى الشاعر ليصعد . . ولكن أحمد فتحى كان قد صعد إلى مكان آخر لا عودة منه إلى غرفة الفندق ●

قصة قصيرة

عبور مشاة

محسن خضر

ذات يوم
كان أن شاهدها
من له أن يشترى نصف امرأة
حينها أومأ لها مبتسما
فأشاحت عنه
كالمستهزئة
اشتراها فى الدجى
صاغرة
زفت السبعة عشرة . . للمئة
لم يكن شاعرها فارسها
لم يكن يملك إلا التهنئة
لم يكن يملك إلا مبدأه
ليس إلا . .
كلمات مطفأة

أمل دنقل
ــ مقتل القمر ــ

عندما اصطدمت عيناه بها ، كانت شمس الله تنحدر نحو المغيب ، والنظرة فى عينى التمثال الشامخ تتوهج بالحكمة ، وكان قد دفنها خلف جبال قلبه .

بدأ جولته اليومية قبلها مباشرة ، تحين ساعة الانصراف من عمله فى المصلحة الحكومية بميدان العتبة ، فيخترق قلب وسط المدينة حتى يصل إلى ميدان طلعت حرب ، فيتوقف عند المكتبة الشهيرة بالميدان ، ويظل يتنقل ببصره بين أكداس الصحف والمجلات والكتب ، التى تأتى من كل أنحاء الأرض وتفترش واجهة المكتبة ورفوفها والأرض الممتدة أمامها بعرض الرصيف ، يختار ما يختاره ، ويفرغ ما فى جيبه من نقود ولا ينسى أن يستبقى ثمن التذكرة فى السيارة العامة .

فرغ من شراء مجلاته وصحفه ، واستدار من المكتبة لينحرف يمينا فى شارع قصر النيل ، وبعدها يلقى بجسده فى السيارة المتجهة إلى إمبابة حيث يقطن .

الحركة كررها عشرات المرات فى آلية ، يحتفظ داخله بطعم الحسرة التى تنتابه وهو يمر بأعينه على مطبوعات المكتبة ، وخاصة تلك المجلات الآتية من عاصمة الموت ذات الأغلفة الزاهيه والأسعار المحترقة . . الضوء الأحمر أحبط خطته فى عبور الميدان ، تقدمه صف عريض من المشاة ينتظرون الأمر الأخضر الملكى بالعبور . . . رمق تمثال طلعت حرب المهيب بنظرة ودودة ، وأحس أنه يبادله الابتسام . . أحصى الخطوط البيضاء عند عبور المشاة فوجدها ١٤ خطا . . تساءل مندهشا عن عدد الملايين الذين خطوا فوق هذه العلامات قبله ، وأين ابتلعتهم الأيام !

انشغل بمراقبة الفتى والفتاة الغربيين ، حسدهما وهو يترجم التفاف أذرعهما حول جسديهما ، تتبع شعر الفتاة الأشقر ، ومرَّ على تضاريسها الخلفية حتى انتهى إلى صندلها القديم . . عن يمينه وقفت زهرتان وقد غرقتا فى الضحك بصوت عالٍ ، الفتاة السمراء كانت أكثر جاذبية ، أما زميلتها البيضاء فكانت سمينة بشكل ملحوظ وتفجر سروالها الأسود عن زهو كبير ، يدها اليسرى انتهت بسلسلة ، انتهت بدورها برأس جرو كثيف الشعر شابه لونه لون سروال صاحبته ولون البيريه فوق رأس الشرطى القزم الواقف تحت الرصيف يحجز الماره فى اهتمام وجدية . . السيارات المتدافعة من أطراف الميدان وقبله إلى الشارعين المتوازيين لا يبدو لآخرهما نهاية ، شعر بالملل فأبدل من وضع المجلات بين يديه ، ولكن فى حركة عينيه التالية التقطها على الرصيف المقابل أمام جروبى تنتظر عبور الشارع ولكن عكس اتجاهه . . أربكته المفاجأة ، وغاصت الدماء فى أطرافه ، وسرى فى جسده خدر عميق وتسارعت نبضاته ، واخترقت رأسه عصافير الدهشة طارت منها واستقرت فوق رأس التمثال . . لمحته هى الأخرى فى اللحظة التالية ، لاحظ اهتزازها ، وحاولت التحرك فى أى اتجاه ولكن تراص الأجساد حولها منعها . . عادت تتفحص وجهه وكأنها تطبع ملامحه فى ذاكرتها طوال العمر . . . رأى فى يدها اليمنى علبة حلوى كبيرة الحجم استنتج أنها اشترتها لتوها من المحل الذى خلف ظهرها تماما ، وتعلقت بيدها اليسرى فراشة جميلة تشبهها انشغلت بلعق الآيس كريم . . . كانت تشبه أمها تماما ، ماذا تكون عليه ملامح أبيها إذن ؟ .

خمس سنوات مضت منذ لقائهما الأخير ، الجيوش التى خرجت للحرب عادت منذ سنين وأضحت بلاد الدهشة الغامضة مدنا مألوفة للزوار ففقدت سحرها ، وتعملقت الشجيرات الخجلى ، ولفت الأرض حول قبلتها الشمس خمس لفات كاملة . . وحبا فوق الأرض ملايين الأجنة ، وابتسم القمر لملايين العشاق . .



اللحظة كانت تاريخية . . وبدأ إحساسه بالزمن يتقلص ، وكاد يتساءل عن المصدر الذى حصل منه أصحاب هذه السيارات المتدافعة على أثمانها ، ولكن السؤال فر من عقله . . . حاول أن يلمح سلسلة مفاتيحها فى يدها ، لا شك أنها تركت سيارتها قريبا من المكان ، يعرف أنها تقتنى واحدة منذ أن عادت من البلاد المشرقية بصحبة زوجها . . الإشارة طالت ، ولكنهما لم يحسا . . انفصلا تماما عن زمن الميدان ، وبدا الضابط الواقف تحت التمثال متكئا على دراجته البخارية يتململ وينظر فى اتجاه غير محدد . . برق اللّون الأخضر فى المواجهة ، وتحرك الجندى جانبا ليحجز طابور السيارات هذه المرة ، وكأن يديه الصغيرتين سور حديدى . .

فكر فى الخطوة التالية ، هل يتقدم أم يتراجع . . .

حسمت المسألة قبله بعد تردد أقصر ، وحاولت قبل أن تتحرك أن تمسح شعرها كلازمتها عند الارتباك ، ولكن يديها كانتا مغلولتين وبصرها كان طليقا يعريه . . زادت من ضغطها على كف صغيرتها وهى تتقدم نحوه ، وكأنها تحتمى بها منه . كانت الأيام أيامها ، وطريقهما ذا اتجاه واحد ، وفى البدء كان الحب يغطى السديم ولم تكن المسئولية قد خلقت بعد . . . ووجدا نفسيهما فى أثناء الدراسة الجامعية يحكمان العالم ويوزعان خيراته على العشاق والمحرومين . . حسدهما الزملاء ، ولاذا بالإعجاب ورسموا الحدود حولهما عجزا وتحية . .

الخطوط الأربعة عشر بدأت تتآكل . . ابتلع وجهها كما تعود . . الشعر الأسود الفاحم لا يزال محتفظا بمهابته القديمة . . وجهها القمرى ، رموشها الطويلة ، وعيناها العسليتان الحنونتان ، والشريان الأزرق البارز أسفل عينها اليسرى . . لم تتغير وإن امتلأ جسمها قليلا ، لاحظ انطفاء لمعة عينيها . . وتألق المعدن الأصفر فى رسغيها وعلى صدرها . .

تقلصت العلامات البيضاء فوق الأرض وازداد الاقتراب . . وجدته لم يتغير هو الآخر . . التهمته بعينيها فى تأن كما تعودت . . خصلته المتدلية على جانب جبهته ، وابتسامته الهادئة ، ونظرة الحزن العميقة فى عينيه والتى ازدادت حدة ، وجهه الأسمر وانحناءة كتفيه من أثر القراءة الطويلة . . كانت لا تغير إلا من الكتب التى يغرق نفسه فيها . . لاحظت المجلات التى يحتضنهافكادت تبتسم . .

خمس خطوات بيضاء تفصل بينهما الآن ، كل خط يقابل سنة منذ افتراقهما . . فى الغربةكانت تتسقط أخباره من الزميلات ، وفى العطلات كانت تسألهم عنه . . عرفت أنه قنع بالوظيفة الحكومية ، ومقيم مع أمه العجوز والتى يحبها فى وله ، العجوز هى الأخرى لم تكن تحيا إلا من أجل وحيدها . . كانت تسميها الحماة الطيبة فى زياراتها لها فى الأيام الخوالى . . . خطوة أخرى وتشابكت الأعين دون خلاص ، وغلبهما الترقب والاندهاش . . العتاب كان مريرا والاعتذار كان مخلصا . . الشمس التى لم تشرق إلا من أجلنا ، والملكوت خلق لنا وحدنا . . والنهر الذى لا يعشقه إلا سوانا ، وبأجنحتنا وصلنا إلى آخر نجمة فى الكون لم تكتشفها المراصد بعد . . والبنات اللائى اخترنا أسماءهن ثلاثية الأحرف كمثل اسمك ، واخترنا أسماء الصبيان رباعية كمثل اسمى . . وخطوة أخرى وسط الزحام ، كان متأكداً أن الميدان خلا تماما من الحركة إلا خطواتهما . . مع الخطوة التالية مات زوجها ، وتحررت من ابنتها ، وولدت السنوات الخمس الماضية من جديد . . النظرات سافرت إلى الوجود الآخر فى نظرة واحدة اخترقت بابا وراء باب تستطلع السر الأعظم ، تكسرت المسافة وصارت خطوة بيضاء واحدة فى عبور المشاة تفصل بينهما . وطرح بعينيه سؤالا داميا : لماذا وافقت على أول طارق ولج بابكم يريد شراءك ، لماذا دست القلب الكبير وهزأت بالكبرياء السامى ؟ لماذا لم تنتظرى فتاك الفقير ولم تمنحيه المهلة كى يتكفل بك ؟ لماذا سلمت قلبه للغريب ولم ترحمى عهدكما وهوانه على المال . . عيناها كانت تستجدى الغفران ، من عينيه ، وأحست بحزنه يهتك بكارة كبريائها المزعوم . . كانت آخر نظراته قبل أن تحاذيه تماما منصبّة على الشريان الأزرق تحت عينها اليسرى . . . عندما تقابل الظهران وتآكلت الخطوط البيضاء . عند عبور المشاة كانت آلاف السنوات تفصلهما وجبال الأسى تفرق بينهما . لم يفكر فى النظر خلفه ، ولم تجرؤ على الاستدارة . . وابتعدا . . قبل أن يستدير إلى اليمين تماما ، تفحص حذاءه واستدار برأسه إلى التمثال . . كان وجه التمثال جامدا خاليا من أى انفعال ، ورأى التمثال يستدير إلى الجهة الأخرى . . وعندما انتصب الضابط المتأنق على قدميه كانت السيارات تندفع من جديد ، وتغطى عبور المشاة وكأنها تمسح خطواتها . . أحسّ بيديه المبللتين تحتضنان مجلاته ، والعملة المعدنية تضغط جيبه . . واحتضن المغيب الشمس تماما O

بريخت والمفاضلة بين الشرور

نسيم مجلى

امتد تأثير بريخت إلى المسرح شرقا وغربا ، ويلغ من قوته حدا يجعله مساويا لما أحدثه كافكا فى عالم الرواية . لكن أهمية بريخت الحقيقية تتجاوز دوره كشاعر مسرحى عظيم ، أو مخرج عبقرى ؛ فهو نموذج لعصره المضطرب ، إذ تقابلت عنده أهم تيارات العصر السياسية والفنية والأدبية ، بل إن هذه التيارات المتقابلة والمتعارضة تتركز فى ظروف حياته وتقلباتها .



فقد عاش حياة حافلة ومثيرة ، فاعتناقه للشيوعية والتزامه بها ، ومشاركته فى النضال ضد النازية ، وتجربته كشاعر منفى فى أوربا وأمريكا ثم عودته إلى برلين الشرقية بعد الحرب العالمية الثانية تجعله مشتركا فى صراعات عصره أكثر من أى كاتب آخر من جيله . إن تجاربه تركز وترسب موضوعاته الأساسية التى يحددها مارتن أسلن كما يلى :—

* رد فعل جيل إزاء الانهيار التام لحضارته .
* أزمة الشخص العاطفى الحساس فى عصر انهيار الإيمان .
* المخاطر التى تتهدد الفنان الذى تدفعه كراهية الشرور الاجتماعية إلى الوقوع فى أحضان القوى الشمولية .
* ثم الصعوبات النظرية والعملية التى تعترض طريق الكاتب العبقرى فى مجتمع سلطوى جامد .

وميزة هذا الكتاب ، الذى نعرضه هنا ، تتركز فى تناوله لهذه القضايا بعمق وشمول ، إذ يتصدى من خلال دراسته لحالة واقعية كحالة بريخت ، إلى قضية الالتزام الأيديولوجى بالنسبة للكاتب ، ثم يبين فوائدها ومخاطرها . ولعل هذا يشرح لنا سر ذيوع هذا الكتاب وانتشاره ؛ فقد صدرت طبعته الأولى فى الولايات المتحدة عام ١٩٥٩ ، أى بعد وفاة بريخت بثلاث سنوات ، ثم أعيد طبعه عدة مرات هناك ، كذلك أعيد طبعه فى لندن بغلاف جديد ثلاث مرات ، صدر آخرها فى عام ١٩٧٣ . Brecht - A Choice of Evils

أما عنوان الكتاب « بريخت . . . مفاضلة بين الشرور » . .

فهو يحمل أكثر من دلالة ، إذ يشير إلى موقف مارتن أسلن نفسه ، الذى يرى فى اختيار بريخت للإقامة فى ألمانيا الشرقية نوعا من اختيار أخف الشرور لا أكثر ، كذلك يشير إلى موقف بريخت الذى كان يردد : « إن النظامين فى شطرى ألمانيا يشبهان مريضا بالزهرى فى حاجة إلى علاج . . . وهو يأمل فى أن يتمخض نظام أولبريخت عن شىء مفيد » . ولهذا قرر الإقامة فى برلين الشرقية ، ولم يلجأ لباريس كما فعل بيكاسو مثلا ، وظل على إيمانه بعقيدته الشيوعية ، ولم يرتد عنها كما فعل زميله أرثر كوستلر . لقد عاش سنوات نفيه الطويلة فى أوربا وأمريكا ، وجرب الرعب الذى تفرضه المكارثية على ضمائر المفكرين ، وتأكد بطريقة لا تقبل الشك من احتقار المجتمع البرجوازى للقيم الإنسانية وللإنسان . ولعل هذا يوضح أن المسألة بالنسبة لبريخت لم تكن مجرد اختيار لأخف الشرور كما يزعم أسلن .

وهدف الكتاب — كما يقول المؤلف — هو رسم صورة لبريخت « توضح العلاقة بين عبقريته الشعرية وبين معتقداته السياسية من خلال تحليل الأسس السيكولوجية ، كما تتكشف فى شعره » . وهو يقرر أن الاهتمام ببريخت يتزايد يوما بعد يوم وخصوصا فى العالم الغربى ، وأن هذا الاهتمام ينصب على مسرحياته الشعرية ، ونظرياته فى الكتابة والإخراج باعتباره مسرح المستقبل ، لكن ارتباط بريخت بالشيوعية يجعل له بريقا خاصا . وهذا ما دفع أسلن لوضع هذا الكتاب ليبين لقراء الإنجليزية العلاقة الصحيحة بين بريخت وبين الشيوعيين وتطورها فى كل مراحل حياته .

وواضح أن المؤلف يحس بالفزع من محاولة الربط بين إنجازات بريخت المسرحية والنظرية الشيوعية . وكأنه يستغرب أن يكون بريخت شيوعيا وفنانا عظيما فى الوقت نفسه ، فهو يتساءل : إلى أى مدى يمكن لكاتب عظيم أن يلتزم بعقيدة جامدة كالشيوعية دون أن يصيب عبقريته بالضرر ؟ وهنا يجدر بنا أن نتعرف على مؤلف هذا الكتاب حتى نفهم الأرضية الفكرية التى يصدر عنها .

من هو مارتن أسلن ؟ NARTIN ESSLIN

ولد فى المجر ، ودرس الفلسفة واللغة الإنجليزية فى جامعة فيينا ، ثم تدرب ليصبح مخرجا مسرحيا . وفى عام ١٩٣٩ ، رحل إلى إنجلترا والتحق بهيئة الإذاعة البريطانية ، وفى عام ١٩٦٣ عين رئيسا لقسم الدراما بها . وقد ساهم أسلن فى نقل كثير من المسرحيات الأوربية المعروفة إلى الإنجليزية ، وألف ثلاثة كتب نقدية هى : « مسرح العبث » و « بريخت . . . المفاضلة بين الشرور » ثم كتابه « تأملات فى الدراما الحديثة » ، وتعتبر هذه المؤلفات من المراجع الهامة . ومن هذه الكتابات يتضح لنا أمران : أولهما أنه لا يكاد يرى العمل الفنى بمعزل عن البيئة الاجتماعية والتاريخية ، التى أسهمت فى تشكيله . وثانيهما أنه يكره الشيوعية كراهية شديدة . وكتابه هذا مكرس لمحاولة إثبات أن علاقة بريخت بالشيوعية لم تكن هى السبب فى تطور أعماله ، ونجاح مسرحه على المستوى العالمى . لكنه يعترف فى أكثر من موضع من كتابه بأن الشيوعية قد أمدت بريخت بنواة من عقيدة صلبة أنقذته من العدمية ، والعبثية والفوضى ، وجذبته إلى موكب المتطلعين إلى المستقبل والعاملين من أجل العدالة والسلام .

والكتاب زاخر بالمعلومات الممتعة والمثيرة ، والحقائق المتعلقة بحياة بريخت وعصره ومواقفه السياسية ، والفكرية ، وأزماته الشخصية ، مما يجعل لهذا الكتاب قيمة خاصة . والمؤلف يحاول الربط بين هذه الحقائق فى ضوء معرفته بعلم النفس لكى يكشف الصلة بينها وبين أعمال بريخت الشعرية ونظريته فى المسرح الملحمى ، ولعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا اعتبرنا كتابه دراسة نفسية لمسرح بريخت .

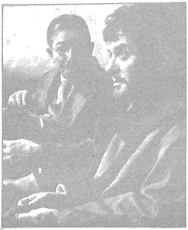
وقد حاولت ، فى هذه الصفحات القليلة ، توضيح وجهة نظر المؤلف وتحديدها بعد تخليصها من التفاصيل الكثيرة ، والتفريعات المختلفة ، حتى يمكن توصيلها إلى القارىء العربى فى سهولة ويسر . وهذا دعانى إلى عدم الالتزام بتصنيف الكتاب أو عناوين أبوابه .

بريخت الفنان والقضية :

يبدأ مارتن أسلن دراسته بتقرير حقيقتين هامتين ، الأولى أن بريخت كاتب عظيم ؛ وهو يؤكد ذلك فى مقدمة الطبعة الصادرة فى عام ١٩٦٥ حيث يقول : « إذا كان من الممكن فى عام ١٩٥٩ الاحتجاج بأن شهرة بريخت بين المتكلمين بالإنجليزية ليست إلا موضة عابرة ، فقد أصبح اليوم واضحا بصورة جلية أن مكانته كواحد من عظماء كتاب المسرح قد أصبحت حقيقة مؤكدة » .

أما الحقيقة الثانية فهى أن بريخت لم يتشكك أبدا فى قيمة النظرية الماركسية ، بل كان يعتبرها الطريقة العلمية الوحيدة لتغيير الظروف الاجتماعية لصالح الطبقات الكادحة ، وتحقيق مجتمع الرخاء اللاطبقى ، ومن ثم كافح بريخت ليجعل مسرحه وسيلة لخدمة القضية وتحقيق التغيير عن طريق إيقاظ وعى الجماهير وإثارة الموقف النقدى .

ولكن مارتن أسلن يقول : إن بريخت لم ينجح فى إثارة هذا الموقف النقدى ، لأن جمهور المتفرجين وقف فى عناد عند حد التأثر بعاملى الخوف والشفقة . أما نجاح مسرحه فيرجع إلى قوة الإلهام الشعرية عنده ، إن وعيه الباطن أو قوة الإلهام هذه كانت تأتى ــ غالبا ــ



بعكس ما كان يهدف إليه بريخت ؛ ومن ثم تعلق الجمهور بأعماله وأحبها لما فيها من السحر الفنى والجمالى ، بل إن الذين أقبلوا عليها من أجل قيمتها الشعرية كانوا يكرهون أهدافه السياسية ، والذين كانوا يحبون مراميه السياسية كانوا يهاجمون ما تحتويه من قيم فنية وجمالية ، ويعتبرونه من دعاة الشكل .

بهذا الكلام ، يشير أسلن إلى مسألة الالتزام الأيديولوجى ، ويرى أنها تضع قيودا على حرية الفنان . فعلى الرغم من إخلاص بريخت للشيوعية ورغبته الصادقة فى خدمتها . فقد واجه كثيرا من الصعوبات والعراقيل التى كانت تضعها البيروقراطية فى طريقه ؛ فقد كان بريخت يهدف إلى جعل مسرحه معملا للتجارب الفنية فى إطار الجدلية الماركسية ، ولكن الحزب والبيروقراطية كانتا تبغيان الدعاية للمنجزات السياسية والاجتماعية فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية . صحيح أن ألمانيا الديمقراطية أغدقت على بريخت من الإمكانيات الكثيرة التى جعلته يستمر فى عمله المسرحى بنجاح ، فأعطته مسرحا خصص لفرقته ، وأمدته بالمال ، لكن ذلك كان بغرض كسبها لفنان ذى شهرة عالمية ، أرادت أن تستعمله كسلاح فى الدعاية ضد الغرب . وكان بريخت مدركا لمخاطر البيروقراطية ، فاستعمل جواز سفر نمسويا ، ووضع حسابه فى بنوك النمسا ، وأعطى مسودات كتبه وأشعاره لناشر فى ألمانيا الغربية . كل ذلك ليضمن لنفسه حرية الحركة . لم يدفعه هذا الإدراك إلى ترك ألمانيا الشرقية ليعيش فى الغرب مثل بيكاسو الذى عاش فى فرنسا ، ذلك لأن بريخت جرب العيش فى أمريكا زعيمة العالم الحر ، ورأى الرعب والفزع ، وكذلك القهر الذى فرضته المكارثية على ضمائر المفكرين والفنانين ، وقد زاد هذا من اقتناعه بإفلاس المجتمع البرجوازى واحتقاره للقيم الإنسانية .

ولم يكن ذلك يعنى أن أعمال بريخت ونظرياته كانت وضع ترحيب العالم الشيوعى . فقد هوجم كثيرا من النقاد السوفيت ، الذين كانوا يعتبرونه داعية للشكل . وقد حاولوا أن يفرضوا أسلوب أستانيسلافسكى عليه كطريقة رسمية لفن التمثيل فى ألمانيا الشرقية ، وكان بريخت يعتبر هذا الأسلوب النقيض تماما لما ينبغى أن يكون عليه المسرح العلمى الماركسى . لهذا لم تجد مسرحياته طريقها إلى خشبة المسرح الروسى على الرغم من كونها روائع لأعظم كاتب شيوعى فى عالمنا المعاصر .

وقد استطاع بريخت ، بدهائه وبعد نظره ، أن يوفق بين رغباته ومطالب الحزب بالصورة التى تسمح له بالاستمرار فى العمل والإنتاجوتجريب الأساليب الفنية دون أن يحيد عن إيمانه بالشيوعية ــ حسب فهمه لها ــ كوسيلة لتغيير المجتمعات وبناء حياة أفضل . وكما يقول أسلن : « على الرغم من عنف مشاعره بتفاهة وغباء البيروقراطية الثقافية للحزب ، فإن بريخت ظل مقتنعا بأنه لا يوجد فى النظرية أى تناقض بين ديكتاتورية البروليتاريا والحرية الفنية ــ على الأقل بالنسبة للفنانين الماركسيين من أمثاله » . وقد نجح بريخت ــ إلى حد بعيد ــ واستطاع مسرحه أن يحرك فكر المسرحيين فى أنحاء كثيرة من العالم ، واحتل هو مكانا راسخا كواحد من أعظم الشخصيات الأدبية فى القرن العشرين . وهذا ما دفع مارتن أسلن إلى أن يقول :

« إننى معجب ببريخت ، لأنه شخص واقعى يتمتع بدهاء شديد جعله يسير وفق سياسة ذاتية الاهتمام مستنيرة . فقد كان يشعر أن لديه شيئا هاما يجب أن يقوله . ومن أجل هذا وجب عليه أن يعمل كل ما فى وسعه ليبقى حيا فى زمنه المضطرب دون أن يتورط فى حركات بطولية جوفاء . فلم يكف أبدا عن إسداء المديح والثناء للأبطال غير البطوليين من أمثال : شفيك ، وأزدك ، وجاليليو الذين حققوا ما كانوا يسعون إليه عن طريق الظهور أحيانا بصورة أقل شجاعة ، وأقل فضيلة ، وأقل صدقا . ولعل هذا هو نظام الأخلاق الذى كان يبشر به بريخت على لسان بطل مجموعة قصصه المسماة مستر كنر ، إذ يقول :

« من يحمل المعرفة لا يجب أن يتورط فى المعارك ، ولا ينطق بالصدق ، ولا يعجز عن الأكل ، ولا يرفض أوسمة التكريم . . إن من يحمل المعرفة ، لديه من كل



الفضائل فضيلة واحدة ، هى أنه يحمل الحقيقة فى داخله » . وكان بريخت يرى نفسه حاملا لحقيقة هامة .

هذه هى صورة بريخت كما رسمها المؤلف . . صورة فيلسوف متأمل يريد تغيير العالم ، ومفكر عميق التفكير لا يكف عقله عن الإبداع ، ومبشر بقيم أخلاقية جديدة تتسم بالمرونة الكافية التى تتناسب وعصر العلم فما الذى دفعه للإيمان بالماركسية والتمسك بها ؟ . .

يرى المؤلف أن الدوافع التى أدت ببريخت إلى اعتناق الماركسية ليست قائمة فى الماركسية ذاتها ـ سواء فى النظرية أو فى التطبيق ـ إنما هى قائمة فى نفس بريخت وفى أوضاع المجتمع الألمانى ذاته .

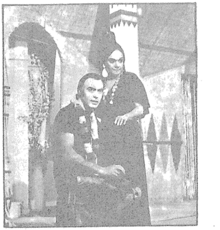
حياة بريخت :

فى سبيل إثبات ذلك ، ينقب مارتن أسلن فى حياة بريخت ، وفى أوضاع المجتمع الألمانى ليستخرج الأحداث ذات الدلالة النفسية والاجتماعية والتى ساهمت فى تكوينه الفكرى والفنى . فالظروف التى مر بها بريخت ، بالإضافة إلى مكره الموروث وفظاعة الحرب ، كان لها تأثير قوى فى تشكيل نفسيته الشديدة التعقيد .

إن بريخت متمرد منذ الطفولة ، يكره المجتمع البرجوازى ، ويحتقر طريقة الحياة البرجوازية . وقد اندفع المزاج الفنى فى ألمانيا أكثر من غيرها إلى معارضة طريقة الحياة البرجوازية . فهذا المجتمع الذى كان يسبغ هالة الاحترام على طبقة العسكريين ، والسفاحين ، وكبار رجال المال ، وعلى التقاليد البالية ، لم يكن فى نظر بريخت إلا مجتمعا غبيا منافقا يخلو تماما من الرشاقة واللياقة والجمال .

كان المفكرون والفنانون الألمان يحلمون ببهجة الأحاديث الفرنسية الحافلة بالحيوية ويعجبون بأسلوب البيت الإنجليزى الجذاب ، وزادت الحرب العالمية الأولى من احتقار الجيل الصغير لمجتمع الآباء المحترم الذى انكشف على حقيقته ، فإذا به جافاً وقبيحاً ، بل عاجزاً ومفلساً أيضاً ، واقترن احتقار الجيل الجديد لهذا المجتمع برفض مطلق لكل مستوياته المقبولة فنية كانت أو أدبية .

فى هذه الخلفية ، يجد المؤلف الجذور الجمالية لرفض بريخت المطلق للنظام القائم ، ثم يضيف : « ومن الواضح أن حساسيته لم تكن جمالية فقط ، فبريخت كان فى أعماقه (بيوريتان) متطهرا مثاليا . وعندما تمزقت هذه الحساسية من فظائع الحرب والفترة التى أعقبتها ، تحولت إلى نكران عنيف لكل القيم ، فأصبح فوضويا لا يتقيد بشىء . وقد ظهر هذا واضحا فى مسرحية « بعل » التى تصور حياة شاعر منحل عربيد يزنى ويقتل استجابة لدوافعه الخية المتمثلة فى الغريزة العمياء ، وقد كانت هذه المسرحية فألا سيئاً يواجه عبقرية بريخت . فقد خشى الناس أن يتحول بريخت إلى النازية ، كما فعل هانز جوست الذى ارتمى فى أحضان النازية التى تبشر بسيطرة القوة الغاشمة على مقدرات الإنسان .



مرحلة الرفض :

وصل بريخت فى مرحلة الرفض إلى حد الفوضى ، وكان هذا الموقف التخريبى والسلبى كفيل بأن يقوده فى نهاية المطاف إلى الكارثة ، مثل زميله هانز جوست . نقد كان فى حاجة إلى نواة من عقيدة ايجابية والماركسية كما فهمها بريخت ـ اعطته هذه النواة الصلبة ، فقد أتاحت لهذه الاتجاهات السلبية أن تتبلور فى إطار إيجابى ، كان من الناحية الجمالية إطاراً مرضياً . فقد أمدته بصورة الصراع فى إطار تراجيدى جاهز للتاريخ » .

كان هذا الاكتشاف للإطار والهدف فى التاريخ مصدراً عظيماً لارتياح بريخت الفوضوى ، الذى كان يرى أن العالم عبث لا غاية له وأن عزلة الإنسان لا نهائية ومطلقة .

ففى عام ١٩١٦ ، ذهب بريخت إلى ميونيخ ليدرس الطب والعلوم فى الجامعة ، لكنه لم يلبث أن استدعى للخدمة العسكرية ، فقطع دراسته ، وذهب إلى الجيش ليعمل معاونا فى مستشفياته . وهناك رأى الفظائع والأهوال . ورأى أجسام البشر تقطع أوصالها أمام عينيه . بل إنه قام بناء على أمر الطبيب بقطع بعض السيقان وتضميد الجروح ونقل الدم للمصابين . وقد تركت هذه الحياة آثارها فى شعره . فقصائده مليئة بآدميين مقطوعى الأيدى والأرجل . وقد دفعه هذا إلى الإيمان المتعصب بالحلول السلمية « فإظهاره المتعمد للمرونة فى أواخر أيامه ، ورفضه المطلق لكل ما يتصل ولو من بعيد بالعاطفة سواء كانت دينية أو وطنية ، يمكن رؤيته على أنه رد فعل عقل حساس هزته حتى النخاع فظاعة الوجود الإنسانى فى عالم يسمح بحدوث هذه المعاناة » .

ولم تكد الحرب تنتهى حتى عاد بريخت إلى حياته البوهيمية كطالب طب ، وبدأ كتابة المسرحيات ، وكانت أولى أعماله « بعل » ١٩٢٢ ، ردا على مسرحية Der Ejnsane « الوحيد » للكاتب النازى هانز جوست التى كتبها سنة ١٩١٧ . وقد انتقد بريخت المثالية والعاطفية التى أضفاها هانز جوست على حياة شاعر منحل هو جراب ، وصوره فى « بعل » كعربيد لفظه المجتمع . يخدع النساء ، ثم يلقى بهن كالكلاب ، فى النهاية يقتل صديقا فى نوبة غضب جنسية دون أن يتأثر . وعلى الرغم من أن المسرحية مفككة البناء ، فإنها تحمل علامات العبقرية .

بعد ذلك ، كتب بريخت مسرحية « طبول فى الليل » عن ثورة أسبارتاكوس وقد عرضت فى ميونيخ ، وحققت نجاحا باهرا منذ الليلة الأولى للعرض . وقد فوجىء المتفرجون بوجود إعلانات عند مداخل المسرح تقول : « لا تحملقوا بعيونكم كما يفعل الرومانتيكون » . وقال عنها أهرنج ناقد برلين الكبير : « إن الشاعر برتولت بريخت البالغ من العمر أربعة وعشرين عاما قد غير ملامح الأدب الألمانى فى ليلة واحدة » . وأعطاه جائزة كليست ، التى تمنح لأحسن موهبة مسرحية .

توالى إنتاجه بعد ذلك ، فكتب مسرحية « فى غابة المدن » التى تعد إرهاصا بمسرح بيكيت ويونيسكو وإداموف . ثم أعد « إدوارد الثانى » وقد بدت ـ من خلال اللغة والشكل ـ عملا أصيلا مبتكرا . وأخرجها بريخت بنفسه . وهذه المسرحية تعد ـ من نواح كثيرة ـ بداية لظهور « المسرح الملحمى » .

تكونت شخصية بريخت الفنية خلال سنواته الأولى فى ميونيخ وبرلين وكان يمثل النقيض تماما للفكرة الألمانية التى تصور الشاعر على أنه منطوٍ يعزل جوهر شخصيته المقدس سرّاً من الفراغ الموحش داخل ذاته ؛ فبريخت يعتبر عمله نتاجا للتجربة والخطأ ؛ ولذلك كان يعدل فيه ويضيف إليه ثم يحذف منه حتى يستوى تماما على خشبة المسرح .

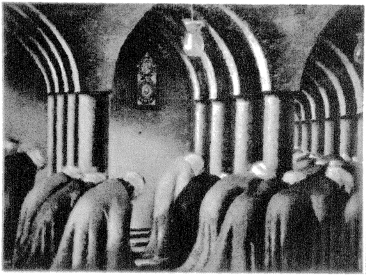
كان بريخت يتحلى بعبقرية جمع الأصدقاء ، وقد احتفظ بأصدقائه حتى آخر أيامه رغم الخلافات السياسية والحواجز بين الشرق والغرب ، وبرغم هيئته ولبسه ووقاحته التى أفزعت كثيرين ، فهو يصف نفسه بأنه إنسان يتكون من ماء ونار ورعب لأعدائه . والتناقض الداخلى فى شخصيته يتكشف لنا من ديوان شعره « صلاة عائلية Domestic Breviary » ، إذ نجده يؤكد تماسكه وصلابته وصداقته للأولاد والبنات . ولعل فختو أنجر يشرح لنا ذلك بقوله :

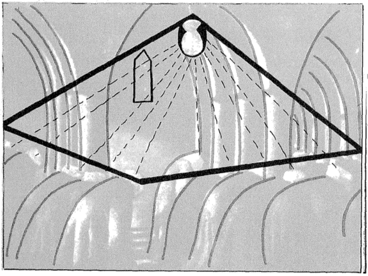
« لقد صاغ بريخت نظريته بنفسه . وبناء عليها كان يكلم الناس الذين يلقاهم فى أمورهم الخاصة فقط ، دون أن يتطرق بالحديث إلى أموره الخاصة أو الأمور العامة . لأن الناس عادة يعرفون الكثير عن أمورهم الخاصة . وعن هذه الأمور فقط ، يمكنك أن تعرف منهم شيئا له قيمته » .

وهو موقف عقلانى يخفى كبتاً شديداً للعاطفة ، يحول دون اندماج شخصيته الرقيقة الحساسة فى شخصيات الآخرين . وهذا ينسجم مع نظريته فى المسرح التى ترفض اندماج المتفرج عاطفياً مع الشخصيات التى يراها على خشبة المسرح .

وللكتاب بقية موعدها العدد التالى ●

قراءة تشكيلية





محمود الهندى

الفنان محمود سعيد

اللوحة الصــلاة

الخامة المستخدمة ألوان زيتية

« البديهة قدرة روحانية فى جبلة بشرية ، كما أن الرؤية صورة بشرية فى جبلةٍ روحانية »

أبو حيان التوحيدى

لم أكن أدرك كنه المعنى الذى يبوح به أبو حيان التوحيدى ، فكثيراً ما تمر عيناى بلوحات الرعيل الأول من فنانى مصر دون الوقوف ملياً أمام تلك الأعمال ، ودون أن أوليها أقل عناية ، هى نظرة سريعة عابرة ثم أفر هارباً بنوع من التعالى الغبى ، كان الهروب آنذاك نوعاً من عدم الفهم ، ورويدا رويدا كنت أجدنى كلما عايشت عملا من هذه الأعمال تعرفت على بعض خباياه وخفاياه ، ولوحة الصلاة واحدة من تلك الأعمال .

بداية تشدنا فى اللوحة هندسية واضحة ذات قوة متفجرة ، تتشابك العناصر على سطح اللوحة فتملؤه تشبعاً ، ولاتترك متسعاً للفضاء ، يطل الضوء من عمق المنظور ليصوغ الكائنات المختلفة دون إخلاء بالعناصر المزدحمة ، وكأنه لقاء الحلم بالواقع ، يشع الضوء من المناطق المعتمة للإيحاء بتحديد الشكل (تارة لتحديد الأقواس فى أعلى اللوحة مبيناً شموخ ماتحتويه ساحة الجامع . . أو أسفل اللوحة محدداً لحظة الخشوع ، وتارة أخرى لتحديد أشكال الأعمدة الاسطوانية بخطوط واثقة) .

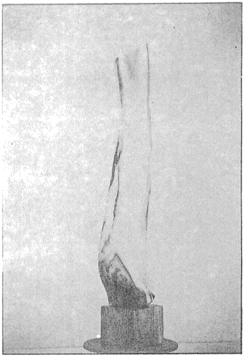
يلجأ الفنان غالباً إلى التحوير ، مستخدماً خطوطه الهندسية البسيطة ، الخطوط المستقيمة ، الدوائر ، الأقواس ، ومن خلال التحوير يحاول الفنان وضع أشكال متشابهة فى شتى نحاء اللوحة ، لاهثاً وراء التفاصيل الدقيقة لتأكيد موضوعه المختار بعناية ،فالموضوع الصلاة ، وأهم سمات الصلاة خشوع المصلين ، وكى يعبر الفنان عن الخشوع فقد استخدم ألواناً لها سحرها ، ألواناً أقرب إلى الألوان المستخدمة فى زخارف ونقوش المساجد والبيوتات العريقة ، وهى نفس ألوان رقائق الجلود المستخدمة فى الكتابة قديماً ، كما أنها أقرب إلى ألوان الأحجار النفيسة ، وفى النهاية فهى ألوان دافئة ، يلفها الفنان بكثيف الظلال ، النور المشع من المشكاة يتلألأ فوق عمائم المصلين ، ولكى يؤكد لنا الفنان ذلك صراحة فإنه يستخدم نفس ألوان زجاج المشكاة فى الجزء الأيمن من العمائم .

الجزء الأعلى من اللوحة يحتوى على عدد كبير من الأقواس تعلو الأعمدة ، والجزء الأسفل أيضاً يحتوى على عدد من الأقواس كأنه إنعكاس للأقواس العلوية .

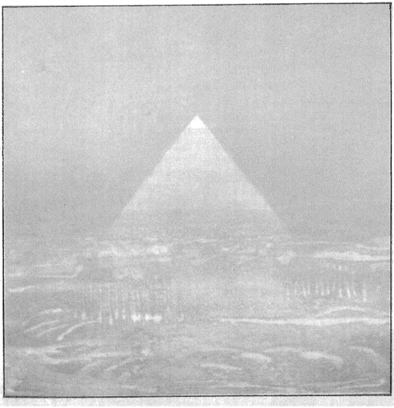
اللوحة تجنح إلى التكوينات الهندسية البسيطة ، والألوان القاتمة يتخللها الضوء بحذر ليصنع أسطورة من الأجساد البشرية .

المعرض العام والفن فى مصر

فاروق بسيونى



● للفنان محمد سيد توفيق ●



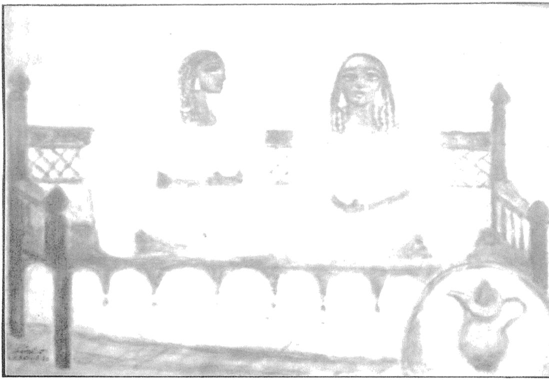
● للفنان ثروت البحر ●

إذا كنا قد تناولنا بعض ما يثيره المعرض العام من تساؤلات ، وما يطرحه من قضايا فى مقالنا السابق ، فإن الأمر لا يعنى فقدان الثقة ، قدر ما يدفع « للطلوع » فوق السلبيات وتجاوزها ، بسبيل الوصول إلى شكل أفضل ودور أكثر إيجابية .

وربما كانت نتاجات « البعض » من فنانينا ، قد حفلت بمقومات إيجابية مبشرة بالكثير ، مما يجعلنا « نوقن » أن حركة المد والنمو لم تنقطع ، حتى وإن كانت الريح غير مواتية .

فها هو ذا فنان مثل « طارق زيادى » فى النحت يقدم رؤية جيدة ، لعلاقة الشكل بالمضمون ، مستلهماً أشكالاً من الطبيعة ، عضوية الملامح ، ليحولها إلى كتل تحمل شحنات تعبيرية عالية ، مستخدماً فى ذلك « الخشب » بقتامته ، ونسيجه الفنى ، ليصنع سطوحاً خارجية للشكل ، مليئة بالنتوءات والأماكن الغائرة ، فتصنع لسقوط الضوء عليها ، تبايناً واضحاً بين الضوء والقتامة ، مما يجعلها تبدو وكأنما قد « شحنت » بالتعبير العالى ، وتوقفت عند لحظة وشوك على الحركة ، فظلت دائماً هكذا مثيرة للتعبير .

بينما يبدو الفنان « محمد سيد توفيق » من خلال تناوله للخشب ـ كخامة ـ وقد صنع حركة إيقاعية إيجابية ، فى فراغ سلبى محيط . حيث تبدو الكتلة بملاستها وانزلاق الضوء عليها فى سطوح مستمرة دون نتوءات حادة أو فراغات بينية ، وكأنما « يسيطر » بها كشكل مستوحى من مزاوجة استلهاماته للأشكال



● للفنان أحمد الرشيدى ●

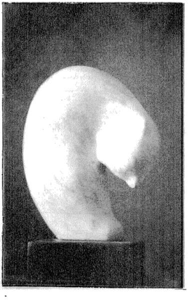
العضوية بالتجريد الخالص ، على الفراغ المحيط بها ، جاعلاً إياها تبدو كمحور للبصر يدور حولها فى استمرار لا ينقطع ، كما يبدو احترامه لنسيج الخشب فى أثناء التأليف التشكيلى عاكساً جيداً لبراعة أدائية عالية .

ويبدو الفنان « عبد المنعم محمد » ذا رؤية « ميتافيزيقية » ، يمزج فيها بين الخيال السيريالى المحمل برموز الحلم واللا واقعية من ناحية ، والشكل الآدمى الطبيعى ، صانعاً رؤية لا يهم فيها ما تعكسه من غرابة ، قدر ما يهم ذلك الامتلاك الجيد للأداء الأكاديمى ، الذى يتيح له قدراً من الحرية فى التأليف التشكيلى دون تلعثم .

وتبدو الفنانة « فاطمة مذكور » وكأنها تستوقف حركة الشكل التكعيبى الحادة فى الفراغ ، وتستبقيها هكذا ، مولدة بتوترها حساً تعبيرياً ، لا يطغى على طبيعة بناء الشكل الهندسية قدرما يضفى عليها حساً إنسانياً نابضاً .

ويبدو الفنان « أحمد عبد العزيز » وكأنما يستلهم « فعل » الطبيعة فى سطوح الصخور والأحجار ، ليوظفه فى إضفاء قدر عالٍ من الحس التعبيرى على أشكاله ، تلك التى يتزاوج فيها الشكل العضوى الإنسانى ، بالشكل « الغفل » للأحجار غير المصقولة ، ليولد حواراً جيداً بين الشكل كشكل خالص ، والتعبير كمضمون وحس ساخن معاً .

أما الفنان « أحمد عبد الوهاب » ـ وهو واحد من نحاتى مصر الكبار ، فيبدو وقد تخلى عن وجوه شخوصه الإخناتونية المصرية ، ووقفاتهم المعبدية



● للفنان محيى الدين طاهر ●

المهيبة ، وتحورات أجسادهم لتصبح كالصروح ، ليقدم « تجربة » تجريدية ، نتمنى ألا تزيد على إطار « التجربة الاعتراضية » داخل مسار رؤيته الناضجة المتميزة معاً .

وفى مجال الحفر ، يقدم الفنان « حازم فتح الله » رؤية شديدة الرقة ، أداءً وموضوعاً ولوناً ، حيث يمزج بين الواقع وخيال الحلم ، مصوراً عوالم رومانسية ، يتوافق فيها الشكل المرسوم ببراعة أدائية لنساء رقيقات فى وضعات ساكنة مشحونة بحسٍّ تعبيرى هادىء ، مع المضمون المستلهم من معانى الحب والبطولة والخيال الرقيق ، ولعل التناول الأدائى واللونى الفاتح الأقرب إلى الأبيض ، يبدوان مؤثرين إلى حد كبير فى إضفاء عذوبة غنائية على الأعمال دون التقليل من قانون الطباعة الأكاديمى بمعناه الدقيق .

ويقدم الفنان « عوض الشيمى » رؤية شرقية خيالية لعوالم أشبه بعوالم ألف ليلة وليلة ، مستلهماً رموز الخصب والتوالد فى إضفاء قدر عالٍ من الحيوية على الأشكال ، يؤكدها تكويناته الديناميكية التى تنتظم فيها الأشكال داخل دائرة دوارة فى استمرار ، وربما كان الأداء العالى لديه ، أهم ما يضفى على نتاجه تلك الخصوصية وذلك الاتساق .

ويبدو الفنان « سعيد حداية » وقد حقق توازناً جيداً بين احترام منطق الأداء فى فن الحفر بمفهومه الأكاديمى ، واستلهامه لأشكال الأشجار والطيور لدى

الفطريين ، بعد إخضاع طرافتها وبساطة تركيبها لمنطق بناء عقلانى واع بموحيات الحركة ، وإيقاعاتها المتكررة أو المتداخلة ، واتزان الأشكال داخل التكوين العام للعمل الفنى .

وتبدو الفنانة « سهير عثمان » وقد استطاعت تحقيق قدر كبير من النمو فى الأداء والبناء وخصوصية الرؤية ، من خلال استلهامها لعلاقات الأشكال الهندسية المثلثية والدائرية ، بعد إضفاء قدر من التعبير التجريدى ، على تراكبها وتباينات تكدسها أو إنفراطها فى دقة وإحكام معاً .

ويبدو الفنان « عطيه حسين » وقد صنع اتساقاً منطقياً بين التراكم والتداخل والتراكب بين عديد الأشكال الهندسية التى يتوالد من تجمعها معاً ما يبدو ككائنات عضوية موحية بحركة داخلية فوارة ، مسيطراً بتماسك الأشكال ــ معاً ــ على تنوع ملامحها الأولى وتباينها فى اتساق جيد .

وفى التصوير تبدو تجربة الفنان « شاكر المعداوى » ذات مذاق غنى خاص ، يتأتى عن تلك المزاوجة « الحميمة » بين استلهامات الشكل الإنسانى فى الفن المصرى القديم ، وتطويعه لينتظم فى تركيبة مستحدثه ، تحمل رموزاً موحية بغنى الحياة ونبضها ، بجوار قيامها على إيقاعات التكرار والتباين معاً ، مما يضفى عليها حساً حيوياً برغم انحصار التكوين فى علاقه الانتظام الرأسى للشخوص ، وإرتباطها بخطوط تمتد أفقياً تصنعها « سمكات » تتكرر متباينه الأشكال والأحجام .

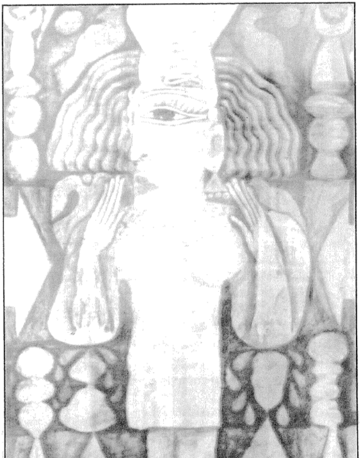
بينما يستلهم الفنان « عصمت داوستاشى » رموزاً أسطورية وشعبية ومصرية قديمة ، فى عمل تركيبة « تشغى » بالتفاصيل الكثيرة المتداخلة والمتباينة ، صانعةً عالماً خيالياً ، الإنسان فيه حامل لحسٍ تعبيرى مساوٍ لمجموع تداخل الدوائر والمثلثات وأشكال الخرط والأقواس وما توحى به من « صخب » ، بحيث يصبح الشكل والأرضية عالماً واحداً مثيراً برموزه وتركيبه البنائى فى آن .

ويقوم الفنان « حسن عبد الفتاح » بعمل مزاوجة حميمة بين قدراته الأدائية العالية ، على الرسم ، بإيقاعات حركة الخط الحيوية فيه من ناحية ، واستلهاماته للتراث الزخرفى الإسلامى بغناه بموحيات الحركة الممتدة بلا انقطاع من ناحية أخرى ، مزاوجة يبدو فيها واضحاً قدر جيد من الاستيعاب لمعنى استلهام معطيات التراث بعد الوعى بها ، وليس نقلها كما هى . محققاً بذلك رؤية مصرية عربية خاصة تتنامى فى اطراد مستمر .

وتقوم الفنانة « رباب نمر » بعمل حوار إيقاعى بين التسطيح التجريدى ، والإيهام بالعمق المنظورى ، من خلال تراكيب بنائية ، الإنسان فيها ينبثق من بين الأشكال أو يتوارى فيها ، متشابكاً معها ، أو مناقضاً لها ، صانعاً بألوانه المتباينة ، والسابحة فى سحونة ناصعة ، حساً بنائياً غنياً ، يعكس تطوراً جيداً فى مسار تجربتها ●



● للفنان مصطفى الرزاز ●



● للفنان عصمت داوستاشى ●

المسحراتى .. فؤاد حداد



عمر نجم

فى عصر ذرى
لازم نقرى
شعر المعرى
ولازم نقول
أولى أبتدائى
ألفى وبائى
أكرم آبائى
الناس أصول

هناك ... بمدينة سوهاج فى عمق الصعيد ، وفى الستينيات من هذا القرن ، لم أزل طفلاً كنت ، وكان حرصى شديداً ساعة انتظار الدور عند الحلاق ، أن أتهرب من هذا الدور كلما دنا واقترب ، كانت الحلاقة هى الوسيلة والقراءة هى الهدف ، وأقسم أن ما كان يُنشر فى الملاحق والصفحات الأدبية آنذاك ، كان يشدنى شداً إلى مقعدى الخشبى الصغير ، كأن حبالاً لا أشعر بها أوثقتنى إليه ، بينما عيناى الصغيرتان تهرولان بين السطور فى محاولة جادة للظفر بأقصى ما تستطيعانه ، إلى أن يقطع عبد الستار الحلاق علىّ هذه المتعة ، ويُجلسنى مكرهاً على كرسى الحلاقة ، فأذعن خاضعاً له ، تجحظ عيناى محدقة فى المرايا التى تلف الجدران ، وكثيراً ما كنت أقبض على ذهنى متلبساً فى محاولة جادة منه هو الآخر لاسترجاع ما قرأته العينان ، كى ينقش هذه المعلومات فى خلاياه وشرايينه ، فتدخل زاحفة إلى بوابة وعى هذا الطفل الصغير .

وفؤاد حداد .... كان واحداً من قليل صادقتهم العين ، ووعتهم الذاكرة ، .... وعلى سبيل الذاكرة أيضاً : كنا قبل أيام من حلول شهر رمضان شتاء عام ١٣٨٤ هـ (١٩٦٤ م) ، فداهمنا أبى ـ رحمه الله ـ إذ اشترى مذياعاً لنا !! كان المذياع الأول الذى يغزو بيتنا ، وكان للمذياع فى مدينتنا يومها سحر خاص يفوق سحر الفيديو الآن ـ سحره لا خطورته ـ ، ومادام المذياع أصبح من أهل منزلنا ، فقد أمسى لأيامنا الرمضانية طعم يختلف عن مثيله فى الأعوام السابقة ، فإذا جاء موعد الإفطار تحلقنا جميعاً حول مذياعنا ، نصغى فى لهفة إليه ، كأن الحرمان منه طيلة أعوامنا الماضية يحرضنا على أن نعوض ما فات ومضى ، ... وتحين صلاة العشاء فأصحب والدى إلى المسجد ، وفى طريق عودتنا ، نتبادل النظرات ... كلانا يدرك ماذا يريد الآخر ، يريد أبى أن يظل ممسكاً بيدى قابضاً عليها حتى يعانقنا المنزل ، وأريد أن أتحرر من هذا القيد الحبيب ، كى ألعب مع الأنداد ، لكن العودة حتماً تجىء ، فتكون بعد أن يكون تعب الطفولة قد أنهكنى تماماً ، أغفو سويعات قليلة ، أصحو بعدها لتضمنا « الطبلية » فى السحور ، فاهرع إلى المذياع أفتحه ، كان المذيع يعلن ... « المسحراتى ... لحن وأداء سيد مكاوى ... أشعار فؤاد حداد » .

كان مسحراتى المذياع من لون آخر ، يختلف جذرياً عن مسحراتى بلدتنا «عم عبد العال» ، الذى يعمل فى غير رمضان « مبيضاً » للأوانى النحاسية ، قبيل أن تعرف منازلنا أوانى الطهى الحديثة التى نستعملها اليوم ، فعم عبد العال كان ينادى علينا فى السحور بكلام متكرر ، أغلب الظن أنه إرث ورثه عن آبائه كحرفته تماماً ، وهذا الكلام المتكرر أيضاً ، يحفظه ويردده مئات البشر فى بلادنا ممن قُدر لهم أن ينادوا على عباد الله بالسحور ، لكن .... « عم فؤاد حداد » كان « مسحراتى » من نوع آخر جديد ، لم نألفه من قبل ولم نستمع إلى شبيه له ، فهذا الشهر العظيم الذى يزورنا مرة واحدة فى العام ، خلق منه عالما رحباً ، يتسع ليستوعب تفاصيل حياتنا بأبسط دقائقها وأدقها ، وهو بهذا يكون أول من وظف هذا الكلام المتكرر ليبدع منه أداة فنية راقية طوعها فى خدمة مجتمعنا فى شتى مجالاته السياسية والإقتصادية والعسكرية ، فتارة كأنه عاشق يتشظى عشقاً إلى محبوبته ، وتارة ثانية « أسطى » فى حى المغربلين ، وتارة ثالثة نحسّه متصوفاً من أهل الصوفية ، ورابعة نشاهده جندياً يقبض على سلاحه ويسهر متحفزاً للأعداء لا يغمض له جفن ، وخامسة نراه فلاحاً تشكلت ملامحه من النيل ومنحته الحقول طقوس الحكمة ، وسادسة نشعر بأنه أب حنون يودع طفله الصغير إلى مدرسته ويوصيه بالعلم بينما عيناه تختلسان النظر إلى « المريلة » التى يرتديها كأنهما تحصيان عدد السنوات كى يكون رجلاً ، وسابعة .. و .... و ... وعاشرة ، وفى كل مرة ... لا يخيب ظنك بأن فؤاد حداد نبت أصيل حملته فى رحمها أرض أكثر أصالة ... فظل ابناً باراً لأمه ولإخوته ، لم يتنكر ولم تبدله السنون مهما كانت التضحيات .

وطوال هذه السنوات ... ، ليلة رمضانية واحدة لم ينقطع شدو سيد مكاوى ، ولم يتخلف فؤاد حداد عن ندائه إلينا ، وكيف يتخلف وقد جعل من المسحراتى دهشة ينفذ من خلالها إلى قلوبنا ، ويذكرنا فى ثناياها بأمجاد الآباء والجدود ، مستشرفاً معنا الأمل برغم كل الصعوبات وبرغم سباتنا الذى طال إلى أمجاد عربية قادمة .

مسحراتى
منقراتى
أجمل سلام
على كل ناحيه
ألاقيها صاحيه
وعلى الحسين
والسيده
والمادنتين
فى الحىّ دا

منذ البداية ، يجيء إلينا فؤاد حداد ، من شذا مصر العريقة ومن سناها ، من الحوارى والأزقة حيث أولاد البلد ، فى الإمام الشافعى والسيدة زينب وفى الحسين :



على ربابى
لقيت شبابى
رمى التحيّه
المستحيّه
وفات قوام
كان نور صغير
يحلم يغير
كل الظلام

ولأنه العاشق لأولاد البلد ، يغنى على الربابة ، كواحد منهم لشبابه الذى ولى مثل تحية خجول تمر سريعاً لا يشعر بصاحبها الجالسون ، كان شبابه بصيصاً من نور فى ظلام دامس يحلم بأن يغيره ، ظلام يلف الوطن ويجثم كابوساً على أحلام شبابه فى الحرية والاستقلال :

خَدْت ف حُضنى الوطن
المغرب واليمن
ياتونس وَنْسينى
كلّ الزمن نسينى
ونسيت كلّ الزمن
إلا أنسى الليله دى

لكن ... ماهو الوطن عند فؤاد حداد ؟ هل هو هذه الرقعة من الأرض الساكنة فى القلب وفى حبة القلب من كل كبير ؟ هل وطن فؤاد حداد هو مصر فقط ؟ لا ... إن وطن فؤاد هى كل أرض تنطق بالضاد ، كأنه الحبيب ضم إلى صدره ، ولملم أشلاءه من المحيط إلى الخليج ، من المغرب وحتى اليمن ، وإن كان الزمن طوى الشاعر فى زحامه ، فقد طواه الشاعر أيضاً ، لكنه لم ينسَ هذه الليلة التى تملأ عليه حلم شبابه .... وعندما ينبش فؤاد حداد ذاكرته بحثاً عن الأمجاد العربية الفائتة ، يختار من بينها عصر الخلفاء الراشدين ، ومن بين الخلفاء الراشدين يخص الفاروق ... عمر بن الخطاب ، ويلتقط صورة من صور عدله الخالد ، صورة المرأة التى كاد يفتك بها وبأولادها الفقر والعوز فراحت تتحايل عليهم حتى



يغلبهم النعاس و .... هيهات أن يشاكس النوم عيون الجياع :

أصل الحكاية
سمع شكايه
مد البصر
شاف الخليفه
أجسام ضعيفه
زى الصور
فى نار تغلب
وايدين تقلب
ميه بحجر
قالت باسلى
ولادى ياالّلى
تعرف عمر
يمكن يغيتهم
نعاس يميتهم
قبل السحر
سالت دموعه
وبين ضلوعه
قلبه انفطر
قال كل مسلم
جناحه مؤلم
إذا انكسر

وما أكثر الانكسارات فى تاريخنا العربى !! يقفز بنا فؤاد حداد مقلباً فى صفحات التاريخ ، ليفتح أعيننا على انكسار أشرفنا على تخطيه لولا الخيانة ... دائماً الخيانة يا عم فؤاد :

من يوم عرابى
يصرخ ترابى
على المرابى
والمستفيد
عاوزين هلاكنا
عشان ملكنا
مصر وسلكنا
صراط حميد

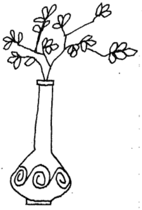
وجاءت ثورة يوليو ، تطهر تراب الوطن من المستعمر ، وتقضى على الإقطاع وتذوب الفوارق فيحلم فؤاد حداد بالقدس وينادى الأمل :

الله على رعشة الحنين
عمره ما كان الأمل حنين
ياقدس نوارة السنين
كأن عينى فى ميتمى
ياقدس ما يحتمل دمى
إلا أشوفك وارتمى
وابوس ترابك المريمى

ويستمر فؤاد حداد فى ندائه مطوعاً الرموز والدلالات الرمضانية (الهلال ـ مسبحة ـ سجدة) :

ياعاصرة مهجة الرجال
سقاكى من دمعته الهلال
ياقدس ياسبحة الشقا
الأعمى فى سجدتك رأى
والفجر من صخرتك سقى

وفى معمعة انهماكه بالوطن ، ينادى علينا المسحراتى بالعلم والأدب ويحرضنا على التمسك بتراثنا العظيم وعلمائنا الأول فاليوم وليد شرعى للأمس :



فى عصر ذرّى
لازم نقرّى
شعر المعرى
ولازم نقول
أولى ابتدائى
ألفى وبائى
أكرم آبائى
الناس أصول
كتب الأئمّه
جَبَل وقمّة
نطلع ياإمّا
ننزل نزول

ويطير بقلبه إليهم ، هناك خارج الحدود ، إلى المبعوثين ، رافعى مشاعل العلم يوقظهم :



أنا باسحر
المبعوثين
أولاد يارب
فى المانيا غرب
والمانيا ش
لاجل أن يعودوا
متأسسين
يسلم لى عوده
الواد أمين
بدأ الرساله
بـ « نستعين »

وثم قال :
حبلى متين
أخبارى ساره
أنا خدت ذره
ونظام مجره
ومهندسين
وأنا باذاكر
طول عمرى فاكر
وطن ودين

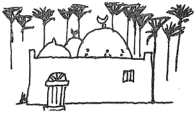


وكالحلم . . . تمر سنوات الحلم ، التى عاشها العرب فى الخمسينيات والستينيات ، حاول أبناء الوطن العربى الواحد ، والذى ظل فريسة للطامعين قروناً طويلة مظلمة ، حاول الأبناء تحطيم الحواجز والحدود المصطنعه التى غرسها الاستعمار ، لكن توازن القوى لا يسمح بقوة ثالثة تزاحم القوتين الآخرتين ، والاستعمار محا من قاموس مفرداته كلمات الهدوء واليأس والكلل ، لا شىء يمنعه من الدأب كى يحقق أهدافه وأطماعه ، كالحية هو يلّون جلده بلون العصر الذى يعيش فيه ، ويجىء الخامس من يونيو ١٩٦٧م ، تكون النكسة . . . ولِمَ لا تكون نكسة وقد تمكنت الصهيونية من أن تضرب فى آن واحد ثلاثة أقطار عربية ، واستطاعت أن تحتل قطعاً غالية من ترابها . . . ، كانت الإصابة فى مقتل وبخاصة أنها استهدفت حبة القلب لهذا الجسد العربى . . . مصر ، . . . . كثير من الشعراء وقتها ضلت أقلامهم الطريق ، لا يدركون ما يكتبون ، ذابوا كالفقاعات وابتلعهم الصمت الرهيب ، ظنوا بأنها النهاية ، لكن شعراء آخرين طلعوا علينا من أعماق هذه الأرض البكر ، لم تضل أقلامهم ، وكيف تضل أقلامهم ومدادها من القلوب ترتوى ، وهذه القلوب منحوتة جذورها فى أعماق الأرض ، فيتشبث فؤاد حداد بجذوره ويصرخ رغم النكسة رافضاً حتى مجرد الإسم :

ازرع كل الأرض مقاومه
ترمى فى كل الأرض جدور
ان كلمة ظلمه تمد النور
وان كان سجن تهد السور
كون البادىء كون البادىء
كل فروع الحق بنادق
غير الدم ما حدش صادق
من أيام الوطن اللاجىء
إلى يوم الوطن المنصور
ازرع كل الأرض مقاومه



وفى ليالى رمضان الهزيمة ، قال دعاة الهزيمة ـ وما أكثر ما قالوا ـ أن مصر هذه نهايتها ولن تقوم لها قائمة بعد اليوم ، فيبطل فؤاد حداد ادعاءهم ، ويكشف زيفهم ، ويغنى لمصر . . . دائماً مصر هى مصر لا تنال منها المحن :



يا دعاء المؤمنين
فجر بينور سنين
يا أحَن من الحنين
مصر دايماً مصر

نعم مصر هى مصر ، بفلذات أكبادها الفلاحين ، يبذرون مع تقاوى زرعهم فى رحم الأرض ، رجالاً فى رحم الأمهات ، فتطرحهم الأرحام خيراً وأبطالاً :

أم فلاحها اللى قادر
يسقى كل الأرض حاضر
والغيطان تطرح بنادر
مصر دايماً مصر

مصر هى مصر ، بنبض شوارعها الصادق ، وبنبض فنانيها الحق ، يوقدون فى جوف الظلام الشموع

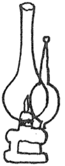
أم فنانها اللى راسم
عقدلولى وسن باسم
قلب أخضر فـ المواسم
مصر دايماً مصر

مصر هى مصر ، بأبطالها البواسل ، ينشدون للفجر الأغنيات ، ويأتون به حتى إن كان بعيد المنال :

أم أبطالها البواسل
والأمل للفجر واصل
ينطلق يثبت يواصل
مصر دايماً مصر

يوم فيوم يمر . . . وشهر فشهر يولى . . . وعام فعام يمضى . . . سنوات ستة تغيب ، ليجىء نصر رمضان ، كأن اليوم الواحد دهرٌ من الزمان ، ما أقصى ما تَحَملنا ، وما أبشع ما دفعنا من تضحيات ليأتى هذا اليوم ، أعطينا من أقواتنا ، من عظمنا . . . من لحمنا . . . من فلذاتنا الطاهرة ، لتكون الفرحة ، وفى يوم النصر ، يغنى بفرح طفولى فؤاد حداد ولِمَ لا يغنى الانتصار وهو الذى غنى برغم الهزيمة :

مسحراتى آدى سادس سنه
منقراتى بطبل أخضر ظريف
اتنى أجرى الدنيا بالدندنه
ولا أنا الهاوى ولا الحريف
انا بس طول عمرى ياأمى ضنى
حسى اللى بيحس البشاير رهيف
حسى اللى تنسم ع الجنود والرديف



تحت السلاح والمدنه والمدخنه
وكل شىء فى مصر طيب وليف
اللى اتزرع بالحب واللى اتبنى
مش راح يقول غير اللى قلته انا
كان الأمل صادق وقلبى شريف
اتنزهت عينى وبالى اغتنى
شفت العلم دايس على بارليف
يا قسمة السعد وليالى الهنا
ع الضفتين طبلّت بالمقاديف

وفى زخم فرحة رمضان ، يخرج فؤاد حداد قلبه من بين شرايينه ويمده إلى هناك ، إلى قضية العرب الأصيلة . . فلسطين . . . ويتحرق شوقاً إلى القدس العربية فيناجيها كأنه يتنبأ بما وصلنا إليه :

مسحراتى من جنود الأرض
منقراتى وكل دقه بفرض
اطلب غنايا زى أب ضناه
القدس لاحت فى الطريق حاضناه
شريان فلسطينى شجر مزروع
فـ الأرض جدر وفـ الليالى فروع
يسمعنى خال فى كل بلده وعم
جرح الملاجىء عمره ما يتلم
تفنى الليالى ولا يبور الدم
ولا كل ريف تحت السما يسمع
طير الحمام يسجع
ولا ليل شجاع يولد نهار أشجع
ولابد يوم أرجع
ويمد فى كل العرب حبلى
المشى طاب لى
والدق على طبلى
ناس كانوا قبلى
قالوا فـ الأمثال
الرجل تدب مطرح ما تحب
وانا صنعتى مسحراتى
فـ البلد جّوال
حبيت ودبيت
كما العاشق ليالى طوال
وكل شبر وحته من بلدى
حته من كبدى
حته من موال
شيلينى يادنيا قبل النور وحطينى
بالراحة بالقوة فى الريح الفلسطينى

* * *

ويظل فؤاد حداد إلى يومنا هذا ، يستشرف معنا الأمل برغم كل الصعاب إلى الأمجاد العربية القادمة ●

الجويني

الجويني (٤١٩/٤٧٨ هـ) أحد أئمة السنة الكبار . كانت مصنفاته وأقواله فى الفقه وأصوله ، وأصول الدين والجدل والفتوى ، مصادر أصيلة ينهل منها المؤمن ليستنير وينير ، ويُثبت العقائد .

ونعرض هنا لنصوص من كتابه «الكافية فى الجدل» الذى تحدث فيه عن أصول الجدل الموصل لليقين .

من تراثنا

علوم الدين الأصولية

أما حقيقة العلم :

هى ما يعلم به المعلوم .

وقد قيل : حد الفقه فى تخصيص العرف : هو العلم بأحكام أفعال أهل التكليف :

وقد قيل : هو العلم بما يحلّ ويحرم ويجب ويُندب إليه .

وقد قيل : هو العلم بالمعنى الجامع فى الحكم مع اختلاف الصور والفرق فى الحكم مع اتفاق الصور ؛ ولهذا يقال لِمن كثر جمعه وفرقه فى أحكام الشريعة : إنه فقيه سبق ، أى ذلل الأصول/والفروع ، حتى قال بعض الفقهاء : العلم بأصول الدين ، الفقهُ الأكبر .

ولأبى حنيفة رضى الله عنه كتابٌ فى أصول الدين ، سماه : الفقهَ الأكبر ، ردّ فيه على المعتزلة القدرية ، وسلك فيه طريقة أهل السنة والجماعة ، شرحه الأستاذ أبو بكر بن فورك وتبجح به وأثنى فيه بذلك الكتاب عليه .

وحقيقة أُصول الفقه :

هى الأدلة التى ينبنى عليها العلم بأحكام أفعال أهل التكليف .

وحقيقة علم أُصول الفقه : هى العلم بالأدلة التى ينبنى عليها العلم بأحكام أفعال أهل التكليف .

وحقيقة علم أُصول الدين :

وهى العلم بما يؤدى العلمَ بالله تعالى ، وبصفاته ، وبصفات رسله وأحكام دينه .

وهو العلم الذى غلب عليه عرفُ الاستعمال بتسميته بأنه : الكلامُ ، وربما سُمّى : علمُ الكلام .

فإذا قيل : كلامُ المتكلمين ؛ فهو بغلبة الاستعمال : هذا العلم الذى ذكرنا حقيقته .

ثم جملة العلوم تنقسم فى عُرف الاستعمال بين العلماء بأصول الدين ، وأصول الفقه : إلى علمٍ واجب ، وإلى علم جائز .

فحقيقةُ العلم الواجب : هو العلم الذى لم يتعلّق بقدرة قادر ، ولا فعل فاعل .

ولو قلتَ : هو العلم الأزلىُّ ، أو العلم القديم ـ صح :

وهو علم الله سبحانه الذى وجب وصفُه سبحانه بأنه عالم .

وهو علم لا يتناهى فى تعلقه بالمعلومات ، شاملٌ لكل ما صح تعلقُ علمِ عالم به ، أو يُتَوَهَّمُ كونه معلوما لعالم .

وليس بعَرَض ولا جنس ولا حادث ولا مختص بوجود دون عدم ولا بحال دون حال ـ وهو فى تعلقه لم يزل بكل معلوم ، لا على تقدم وتأخر وإن تقدم وتأخر المعلوم به .

وهو علم واحد لا نهاية له فى وجوده وتعلُّقه واختصاصه بذاته سبحانه وتعالى .

وأما العلم الجائز :

فهو كل علم حادث ، أو كل عِلْم له أول .

أو كل علم متأخر فى الوجود ، وهو بعكس العلم القديم الذى هو المتقدِّمُ فى الوجود .

ثم ينقسم العلم الجائز فى اصطلاح العلماء بأصول الدين إلى قسمين : ضرورى وكسبى .

وعند أهل التحقيق منهم إلى أربعة أقسام :

إلى علم ليس بضرورى ولا كسبى كالعلم البديهى ، والعلم الواقع على الحواس ، لأن الضرورة فى اللغة : هى الحاجة ، والإلجاء ، والإكراه .

وإلى علم كسبى وضرورى ، كالعلم الذى يحمل الإنسان عليه ليتعلمه ويحصّله وهو كارهٌ لاكتسابه .

وإلى علم ضرورى ليس بكسبى ، كما يعلم بالمشاهدة والسماع من هلاك ماله ، أو ولده ، أو عزيز له ، وغيره من الفواحش مما يُحب ألا يعلمه .

وإلى علم كسبى ليس بضرورى كما يتعلمه ويحصّله من العلوم بالجد والاجتهاد وهو محبٌّ مختار لتحصيله ؛ فقد حصل من جملة هذا فى الشاهد علم ليس بضرورى ولا كسبى ؛ فلا يُنْكَر فى الغائب أيضاً ثبوت علم لا ضرورى ولا كسبى .

فحد العلم الضرورى عند المتكلمين : كلُّ علم حَدَثَ على وجه ، لا يجد صاحبُه عنه فكاكاً .

أو كل علم وقع ، لاَ عن نَظَر .

أو كل علم مقدور بقدرة واحدة .

والعلم الكسبىُّ كل علم مقدورٍ بقدرة حادثة ، أو مقدور بقدرتين وهل يقع بغير نظر ؟

منهم من قال : لا يجوز وقوعُ الكسبى بغير نظر ولا دليل .

ومنهم من قال يجوز وقوعه عن غير نَظَر واستدلال ؛ لأن كونه كسبا لا يقتضى أكثرَ من قدرة حادثة ، كالحركة الكسبية يقتضى كونها مقدورة بقدرة حادثة فقط .

ولا خلاف أن كل علم نظرى يجوز أن يقع عن غير نظر ولا بقدرة حادثة فيكون ضرورياً. وكل ضرورى .

قال من لم يشترط النظر فى الكسبى : إنه يجوز أن يصير كسبيا ، ما يكون ضروريا .

ومن قال : لابد فيه من نظر ، قال : البديهى لا يجوز أن يصير نظريا كسبيا ؛ لأن البديهة من كمال العقل ، ومن لم يكمُل عقلُه ، لم يصحّ أن ينظر ويستدل .

ومعنى قولنا : علم نظرى واستدلالى : أنه منسوب إلى النظر والدليل ، كالعلوى والهاشمى : هو المنسوب إلى على وهاشم .

ومعناه أنه وقع عقيب النظر والاستدلال .

لأن النظر طريقُه ، وإن كان بين النظر والعلم الواقع عقيبه تضاد ؛ ولذلك لا يحصل العلم فى حال وجود النظر ؛ لأن النظر مضاد لسائر الاعتقادات ، ولذلك قلنا : إنه فى حال نظره لا يجوز كونه شاكا ؛ لأن النظر يضاد الشك ، وبه يَبْطل قول من قال : يجب كون الناظر شاكا بالمنظور حال نظره ، وهل نظره يجوز أن يكون شاكا ، أو ظانا ، أو جاهلا ، وليس لصحة النظر اختصاص بالشك أو شىء من الاعتقادات ، لا قبله ولا فى/حاله ●

هيرودوتوس

أثناء حملة قمبيز على مصر (٥٢٥ ق م) انحاز الملك بسامينيتوس إلى أفراد الشعب ضد الغزاة وأصر على انحيازه هذا إصراراً أودى بحياته ، ولقد ورد ذلك فى رواية أبى التاريخ هيرودوتوس (الكتاب الثالث) حيث يقول بترجمة د. أحمد عتمان :

ملك مصرى ينحاز إلى الشعب

من التراث الغربي

« وبعد أن دحر المصريون فى المعركة فروا بلا نظام وتشتتوا وطوردوا إلى ممفيس حيث أرسل قمبيز رسولا صعد النهر فى سفينة موتيلينية (نسبة إلى مدينة فى جزيرة ساموس) لكى يدعوهم إلى عقد معاهدة . ولكنهم عندما رأوا السفينة تدخل ممفيس هجموا عليها من فوق الأسوار هجمة رجل واحد ودمروها ومزقوا طاقمها إربا إربا وحملوهم إلى داخل الأسوار . وهكذا حوصر المصريون بعد ذلك حتى استسلموا بعد وقت طويل » .

« وفى اليوم العاشر لاستسلام سور مدينة ممفيس أسر قمبيز ملك مصر بسامينيتوس الذى كان قد حكم لمدة ستة أشهر ووضعه فى مكان ما خارج المدينة مع مصريين آخرين كدليل على الاحتقار ، وبعد أن فعل ذلك حاول أن يختبره نفسيا على النحو التالى : لقد ألبس بنت الملك ملابس العبيد وأرسلها مع سفينته لكى تحضر الماء بصحبة عذارى أخريات انتخبن من عائلات أعيان القوم ولبسن نفس ملابسها . وهكذا عندما مرت العذارى أمام آبائهن باكيات نادبات حظهن ، جاوبهن الآخرون جميعا وقد رأوا سوء حال بناتهن ببكاء ونواح مماثلين . إلا بسامينيتوس الذى رأى بنفسه وعرف كل شىء ، فقد اكتفى بأن أحنى نفسه « رأسه » إلى الأرض . وبعد أن مرت حاملات الماء فإن قمبيز عاد فجعل ابن بسامينيتوس يمر على أبيه مع ألفين من المصريين فى مثل سنه وقد ربطت رقابهم بالحبال ووضعت الشكائم فى أفواههم وهم الآن يقادون لكى يدفعوا ثمن هلاك الميليتيين وسفينتهم فى ممفيس . فهكذا كان حكم القضاة الملكيين أن تهدر حياة عشرة من النبلاء المصريين فى مقابل كل فرد (من أولئك الذين ذبحوا فى ممفيس) . وعندما رآهم بسامينيتوس وهم يمرون وأدرك أن ابنه يقاد إلى حتفه وفى حين بكى كل المصريين الجالسين إلى جواره وأظهروا هلعهم وفزعهم لهذه المصيبة فإنه فعل نفس الشىء الذى كان قد فعله عندما رأى ابنته . وبعد مرور هؤلاء الشبان حدث أنه كان هناك واحد من أعز أصدقائه الذى ناهز سن الكهولة وكان قد فقد كل ممتلكاته ولم يعد يملك سوى ما يمكن أن يحوز عليه رجل فقير ومن ثم أخذ يتسول من الجيش . ها هو الآن يمر أمام بسامينيتوس بن أمازيس والمصريين الذين يجلسون (إلى جواره) فى مكان ما خارج المدينة ، عندما رآه بسامينيتوس انفجر باكيا وعلا صوته وهو يلطم رأسه وينادى صديقه القديم بالاسم ، وكان هناك حراس يراقبون بسامينيتوس فأخبروا قمبيز بكل ما فعل فى كل مرة ، ولما أصاب الدهش قمبيز لرد فعل الملك المصرى بعث إليه رسولا مستفسرا على النحو التالى : « أى بسامينيتوس أن سيدى قمبيز يسألك لماذا عندما رأيت ابنتك وقد أسيئت معاملتها وابنك وهو يقاد إلى حتفه لم تصرخ ولم تبك بصوت عال فى حين أنك جعلت رجلا فقيرا لا يمت إليك بأية صلة قربى ـ فذلك ما علمه قمبيز من آخرين ـ ينال منك هذا الشرف ؟ . هكذا استفسر الرسول فأجابه بسامينيتوس قائلا : « يا ابن قورش لقد كانت مصيبتى الخاصة أكبر من أى بكاء أما مصيبة صديقى القديم فقد استدرت دموعى لأنه رجل فقد ثروته وحظه وهو الآن على أعتاب الشيخوخة ويصل به الأمر إلى حد التسول » . وعندما أخبر الرسول قمبيز وبلاطه بهذه الإجابة يقال إنه وجدها إجابة طيبة وعندئذ ـ وكما يقول المصريون ـ بكى كرويسوس (لأنه حدث أن جاء هو أيضا مع قمبيز إلى مصر) وهكذا فعل الفارسيون الذين كانوا هناك وشعر قمبيز نفسه بشىء من الشفقة وأمر على الفور بانقاذ ابن بسامينيتوس وابقائه حيا من بين هؤلاء الذين كان مقررا قتلهم وأن يؤتى ببسامينيتوس نفسه من مكانه خارج المدينة إلى حضرته » .

« أما بالنسبة للابن فلقد وجد الذين أرسلوا لانقاذه أنه لم يعد على قيد الحياة إذ كان أول من قتل ، ولكنهم أحضروا بسامينيتوس وقادوه إلى قمبيز وهناك عاش دون أن تساء معاملته طيلة حياته . ولو كان أكثر تعقلا بعض الشىء وحرص على مصلحته الشخصية لاستطاع أن يسترجع مصر وحكمها إلى نفسه ، لأنه من عادة الفرس أن يكرموا أبناء الملوك . فبالرغم من أن بعض الملوك يثورون عليهم فإنهم يعطون السلطة من جديد إلى أبنائهم . وهناك أمثلة كثيرة تظهر أن هذه كانت عادتهم . . ولكن بسامينيتوس قد دبر شرا ووجد الجزاء الوفاق ، إذ ألقى القبض عليه متلبسا بجريمة إثارة المصريين . فعندما وصل ذلك إلى أسماع قمبيز شرب بسامينيتوس دم الثيران (كسم ؟) ومات من فوره وكانت هذه نهايته » .

وقد يبدو هيرودوتوس فى الفقرات السابقة متحيزا للفرس على حساب المصريين ●

قراءة فى شعر محمود حسن إسماعيل

المفـــردة ؟

د . أنس داود

ولنعد الآن إلى « المفردة » فى شعر شاعرنا . .

من المسلم بــه أن تـأتى المفــردة ، لتسهم فى أداء المعنى ، وفى تكوين الوجود الصورى للعبارة الشعرية ، فهى تأتى - إذن - فى سياق ، وهذا السياق ثانيا ينبع من تجربة الخلق الشعرى المشدود الأواصر بالتجربة النفسية للشاعر . .

لكن ثمة مفردات لا تتصل بسياق
وثمة مكونات لغوية لا تنبع من تجارب
وهما ظاهرتان خطيرتان .

تأتى المفردة اللغوية أحيانا لتكمل البيت ؛ فى النص الذى أوردناه :

سبحت فى عبابه الشمس تبغى الطهر فى مائه النمير ، وتنشد

المعنى تم عند تبغى الطهر فى مائه النمير ، ولم تضف تنشد هذه شيئا إلى المعنى لأن « تبغى » قامت بالمهمة كاملة ، بل إن تنشد هنا تمثل عائقا من عوائق التوصيل عند المتلقى ، إذ توقفت عندها حسن الظن بالشاعر محاولا عن طريق تشكيل ما أن أجعلها تضيف معنى غير « تبغى » ، وتوقف فى هذه الهنيهة بالطبع تيار التلقى للقصيدة .

هناك فكرة عن اللغة العربية هى أنها لغة حافلة بالمترادفات ، وهى فكرة خاطئة لأن لكل كلمة فى اللغة مجالها التعبيرى الخاص ، ولها ظلال معانيها وتاريخ علاقاتها ، ونظام تكوينها الصوتى والإيقاعى مما يتنافى مع فكرة « الترادف » . .

وإذا جاز للخطيب أن يحاصر الفكرة التى يريد التعبير عنها بعدة أساليب ، مستخدما فكرة « الترادف » فى التأكيد ومحاولة الدخول إلى منافذ الإقناع العاطفى الوقتى لمستمعيه . . فإن الشاعر وهو يتعامل مع اللغة من مستوى أرقى وأنقى عليه ألا يستجيب لما تدعوه هذه من سهولة ، لأن التعبير الشعرى قائم - فى أساسه - على وجود الكلمة فى البناء وجودا ضروريا بحيث إذا تغير حرف فى بنية الكلمة نفسها فإن إسهامها فى الوجود العام للعبارة الشعرى أو فلتقل للصورة الشعرية يتغير وفقا للتفاوت الصوتى والبنائى الذى يحدثه تغير « حرف » فما بالك بتغير كلمة بأكملها . أو إضافة كلمة إلى سياق هى فى غنى عنه . .

وقد رصدنا جملة من استخدام هذا الترادف أو الازدواج اللغوى عند شاعرين من شعرائنا الكبار هما شوقى فى مسرحيته « مجنون ليلى » وعزيز أباظة فى مسرحيته « قيس ولبنى » فى كتابنا « الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر . . »

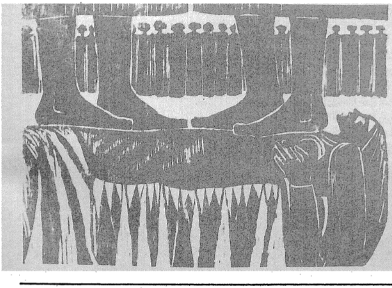
ونجد هذه الظاهرة - كثيرا - فى البدايات الشعرية لمحمود حسن إسماعيل :

وكم تزهد لا تنفك سُبْحَتُهُ
مجنونة التوب من إثم وأوزار
حزينة أنت يا روحى فيالهفى
كم هاج حزنك إيلامى وتعذيبى
عف الهوى لم يَرُغْ فى لحنه وزر
ولم يدنس بإثم فيه أو حوب
وأنداء فجر أسكر الروحَ نسمه
وطهر بالأعطار إثمى وأرجاسى
مرقرقة الكأس من هالة
من النور طفاحة طامية
صلاة من الصمت مكبوتة
بروحك ، هفافة نازية

التماثل - العام - هنا بين المترادفين فى كل بيت يؤكد أن الشاعر يلتمس تكملة البيت ، ولكنه كما نرى فى البيت الأخير قد يأتى بما يناقض الصفة الأخرى فيبدد معنى البيت ، فإن الهفيف هو المعنى الموائم لتوصف به « صلاة من الصمت مكبوتة بروحك » أما « النزو » فهو معنى بعيد عن هذا المجال . . فهذه نماذج من استخدام «المفردة» استخداما غير ضرورى فى البناء التعبيرى ، ولا ريب فى أن الشاعر مع نمو قدراته التعبيرية يتخلص من هذه الزوائد ، التى تضر - لا محالة - بالتعبير الشعرى المرهف . .

هناك أيضا لجرأة شاعرنا ، وثقته الكبيرة بموهبته استخدامات جريئة لبعض الألفاظ ، ولكن لأن هذه الألفاظ استخدمت فى سياقات غير إيحائية ، فقد أفقدها ذلك شرعية وجودها الشرعى :

تخفق النسمة فى أهدابها
خفقة العاشق فى ليل الزِّماع
ينهل الفلاح من كوثره
ريقة النحل وسلسال الدُّماع
ما بهجة الدنيا وزينتها
إذا أشْرَقْتِ فى دَلٍّ وفى تلعاب
وأثيرها للروح دُنْياً عذبة


للفنان فتحى أحمد

دفّاقة بالسحر والتّرهاب
وعلى الحقول المرعات براقص
من نَوْرها طربا من الدولاب
وثورة من دخان الكوخ فائرة
تغلى على يائس فى الكوخ محروب
ولا الجنادب ألقت فى مسامعه
مناحة الضُّرّ من جوف التخاريب
يسود لو كان فى أثباجه زبدا
تزجيه نسمة أسحار لتتبيب
أم ضلة غمرت حيران مضطهد
محرّق بلهب السوط ملغوب
أم شاعر غره فى دهره أمل
فعاد لهفان من يأس وتخييب
حسبتنى من أساها طائرا غردا
يلقى أهازيجه فى جوف مجدوب
وننسى الدنا وأهاويلها
وآلامها المرة العاتية

فأحسب أن كلمات : الزماع ، الدماع ، تلعاب ، الترهاب ، الدولاب ، محروب ، التخاريب ، تتبيت ، ملغوب ، تخييب ، مجدوب وأهاويلها فى سياقاتها السالفة فاقدة الروح والإيحاء الشعرى

ولدى شاعرنا كلمة «خاصة» يستخدمها فى سياقات كثيرة ولكنها حيث وردت أجدها فاقدة الإيحاء ، وهى كلمة « تنصّى » وقد فسّرها الشاعر فى الهامش بمعنى ترفع ، وهذه بعض السياقات التى وردت فيها فى شعر الشاعر :

فيالـه مأثم راحت براءته
تنصّى فى الورى طهرا ، وتسمو بى
عف الترانيم .. إذا نصّها
كادت تضىء الطهر فوق الفم

على أن الشاعر ـ على امتداد رحلته الإبداعية ـ ظل يتخلص من هذه الهنات فى استخدام «المفردة» اللغوية ، ويتحد باللغة الشعرية الصافية الموحية ، مسترفدا معجمه الأصيل المتصل بالطبيعة والذى رمزنا إليه بالحقل ، والمتصل بالدين والعبادة والذى رمز إليه د. على عشرى بكلمة «الصلاة» والمتصل بدائرة الجنازة والموت ورق الفلاح الذى تطور إلى رق الإنسان ـ كليا ـ إزاء النظم والقوانين ، ثم إزاء «الكون» وسطوة ما يشبه « الجبرية » فى تسخير «الإنسان» ، والمتصل أيضا بدوائر العذرية والطهر والنور والغناء والخمر ..

غير أن أخطر ما تعرضت إليه رحلة الشاعر الإبداعية هو أنه عندما تم له لون فريد من ألوان الصفاء النفسى فى استخلاص معجمه وتنقيته والانصهار به ، كأن روافد التجربة الذاتية والإنسانية فى حياة الشاعر قد تعرضت لما يشبه «النضوب» ولم يكن «الوقود الثقافى » ـ كما نظن ـ فى حياة الشاعر بالقدر الكافى الذى يفتح له آفاقا جديدة من التجارب ، وطرقا جديدة للتعبير ، فتدفق هذا السيل الثرى من «المفردات اللغوية » للتعبير المباشر فى نبرة خطابية عالية عن المشاعر الجياشة ، أو تسرب فى موضوعات دينية ووطنية أقرب إلى روح النظم منها إلى روح الاستلهام الشعرى ، أو اقترب فى محاولة لمغازلة بعض التيارات السائدة من طابع النثر الذى يتخلى فيه الشاعر عن الطابع الجوهرى لعالمه الإبداعى الراقى من التعبير بالمفردة المختارة والصور المكثفة ، وقد أشرنا إلى بعض من هذا فيما سبق ، وهنا نشير إلى أن استخدام هذا المعجم قد انتهى ـ أيضا ـ إلى نوع من العبث ، وكأنما الشاعر الكبير يلهو بجوهراته المذخور فيلقيها كيفما اتفق ، ولكنها حينذاك لا تزيد قيمتها عن الأحجار الملقاة ـ عفوا ـ فى الطريق ..

تعصر الغدير
فى حشا الهجير
وهوى الطيور
فى ذرا النسور
وخطا العبير
فى دجى الضمير
ناره تلوح
غضة المسوح
تلبس الستور
ومضة السطوح
كرمها كسيح
فجرها جريح
دربها شحيح
يكره النشور
....
خطو «لونو خود»
عذب القمر
أرعش السدود
أنطق الحفر
أدهش السديم
أنعش الرميم
أذهل النجوم
كلما عبر
يدخل الكهوف
خيفة المطر
يقحم السهوم
يلطم الحجر
يبسط الكفوف
عاف النظر
الضياء جاء
هب واستمر
والزمان جاء
حاق القدر
أشعلوا السمر
أيقظوا الوتر

نهر الحقيقة ٦٤ ـ ٦٥



ولك أن تتبع منابع الصور فى «الطبيعة» والنار والنور ، والموت واللطم (الجنازة) والشراب والغناء ، فهى كلها ماثلة ومبعثرة على نحو غريب فى هذا النص ، ولكننى أظن أن إرادة العبث كانت وراء استحضار هذا الثراء المعجمى .. ولكن «العبث» فى «الفن» قد يكون تعبيرا عن شىء جاد وبعيد كل البعد عن «العبث» ، فالعبث وسيلة فى الفن وليس غاية فى حدّ ذاته .. وهنا نفترق مع الشاعر ●

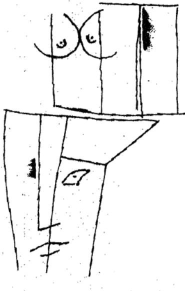
ألف ليلة وليلة وقضية التحريف

د. هيام ابو الحسين

منذ أن دق ناقوس الخطر منذرا ومحذرا لتعرض « ألف ليلة وليلة » للموت والدمار والحرق بالنيران ، عبأت الصحف والمجلات حملة مباركة لتعريف جمهرة القراء بقيمة هذا الكتاب بشكل خاص ، وأهمية التراث بشكل عام . وقد تكون هذه أول مرة تتحدث فيها الصحافة عن ألف ليلة بمثل هذه الصراحة . وهذه ظاهرة صحية أفاد منها الكتاب أيّما فائدة ، ولفتت الانتباه إلى نواح كانت خافية . فحتى تاريخ هذه القضية كان العامة ينظرون إلى حكاياته كضرب من التسلية ، بينما فئة قليلة من المتخصصين يتناولونها بالدرس والتمحيص ، ويسجلون نتائج دراستهم فى كتب قد لا يقرأها سوى طلبتهم ، بالإضافة إلى عدد قليل من العاملين فى المجال نفسه ، وحفنة من المثقفين وهواة الاطلاع ، وما أندرهم فى هذه الأيام . . !

وفجأة ، وبفضل هذه القضية ، حدث تقارب بين مختلف الفئات . . . فالجميع فى نهاية المطاف حريص علي الإبقاء على هذا الكتاب مهما تباينت الأسباب والأهداف ، وما من شك فى أن ضياعه سيحرمهم من متعتهم المفضلة ؛ ومن هنا كان التنافس بين الأقلام التى سارعت لنصرته عن طريق التعريف بعراقته ، وجذوره الشرقية ، وسماته العربية . . . الخ وكان لابد من التعرض للقضية الأساسية وهى « الإباحية » التى يأخذها البعض على هذا النص . وأهم ما ورد فى الدفاع هو أن الألفاظ النابية والعبارات التى تخدش الحياء لا تزيد فى مجموعها على بضع صفحات ، وأن أمهات التراث الأخرى مثل « كتاب الأغانى » تشتمل على أكثر من ذلك بكثير . . . وهذه بالطبع وجهة نظر نسبية لا تحسم القضية . . . وقالت طائفة أخرى بأن هناك إضافات من النوع البورنوغرافى أدخلت على النص فى الطبعة التى أثارت ثائرة القائمين على حفظ الأخلاق والآداب العامة ، وأن هذا التحريف هو الذى أدّى إلى إدانة الكتاب والتفكير فى إعدامه . . . قال المعتدلون إنه لا بأس من حذف هذه الصفحات أو العبارات . . . وردّ عليهم المتحمسون بأن هذا الحذف سيشوّه النص ويقلل بالتالى من قيمته العلمية والتوثيقية . . . فما العمل إذن ؟ إن « التحريف » من صلب ألف ليلة وليلة منذ أن نشأت وترعرعت على ألسنة الرواة إلى أن دونتها وسجنتها « المطبعة » بين دفتى كتاب ! بل إن التحريف وثيق الصلة بالتراث فى الشرق والغرب على السواء .

ألم يَقُمْ علماء التوراة بتسجيل عدد الأحرف التى تشتمل عليها الأسفار ، ومع ذلك تسلل إليها التحريف عن طريق التبديل دون المساس بعدد الحروف والألفاظ ؟ إن التحريف قضية أزلية سلّم بها العلماء ، وفى الغرب صدرت دراسات شيقة عن تحريف كتب التراث بما فى ذلك ألف ليلة وليلة ، فالتعديلات التى تتطرق إلى النص ، سهوا أو عمدا ، لها أسبابها



ومبرراتها ونتائجها وأهدافها . وألف ليلة وليلة قد تغيرت وتبدلت على مر العصور حتى راح بعض الغربيين إذا ذكر أمامهم هذا الكتاب يتساءلون : « عن أى ألف ليلة وليلة تتحدثون ؟ » والدراسات التى تناولت هذه القضية لم تقتصر على المقابلة بين النصوص وحصر الاختلافات ، فهذه عملية اتوماتية عقيمة ، وإنما قامت بتفسير « التحريف » من النواحى الأدبية والاجتماعية والاقتصادية والسيكولوجية . . . الخ وبذلك تحولت ألف ليلة إلى شاهد حضارى واستفادت وأفادت من هذه المقابلات .

ويرتبط تحريف ألف ليلة وليلة بثلاث مسائل جوهرية هى من صميم هذا الكتاب . أولاً : مسألة دخوله فى التراث العربى وتكوينه فى صورته الحالية ؛ ثانياً : مسألة « التراث المنقول » ، أى المنقول « شفاهة » ؛ ثالثاً : العلاقة بين الكاتب والجمهور .

أما بالنسبة لتكوين ألف ليلة وليلة « العربية » فيجب أن نعرف أنه لم يكن هناك أصلا أى كتاب يحمل هذا « العنوان » ، وإنما تكونت هذه المجموعة الطريفة أولا ثم أطلقت عليها هذه التسمية فى مرحلة متأخرة بعد أن اتخذ الكتاب شكله المعروف حاليا وارتبط بمضمون حضارى معين . فالعرب برعوا — بلا أدنى شك — فى قرض الشعر ، ولكنهم كانوا قبل الإسلام لا يعرفون شيئا عن غيره من ألوان الأدب والفنون التى لا تترعرع إلا فى بيئة حضرية مستقرة ، فهم يختلفون فى ذلك عن سكان بابل وآشور ومصر القديمة الذين عالجوا المسرح الدينى والدنيوى ، والقصة المسلية والهادفة والشعر العاطفى والرعوى ، ومنهم انتقلت هذه الألوان إلى كثير من الأمصار . وعندما خرج العرب من شبه الجزيرة ، واختلطوا بالشعوب الأخرى جذبتهم هذه « الروايات » الغريبة فصاروا يأنسون بسماعها دون أن يحاولوا تقليدها اقتناعا منهم بأن الشعر لا يعلو عليه . ولما نشطت حركة الترجمة فى العصر العباسى على أيدى « المولّدين » كان من الطبيعى أن ينقل هؤلاء إلى العربية الروائع التى قرأوها فى لغاتها الأصلية . وفى هذه الفترة تمت ترجمة نصوص عديدة من التراث الشرقى كان من بينها كتاب « كليلة ودمنة » ، ومجموعة من الحكايات التى كانت متداولة فى بلاد الفرس والهند بشكل خاص ، هذا مع ملاحظة أن الهند — حينذاك — كانت تضم كل الشعوب التى تنضوى الآن تحت لواء باكستان ، وأفغانستان ، وإندونيسيا . . . الخ .

هذه الحكايات « الغريبة » التى تم تعريبها ظلت على هامش المعرفة ، فما كان فى الإمكان إدراجها فى أى من فروع المعرفة التى كانت تسمى — آنذاك — « علوم الدنيا والدين » ، لذا لم يأبه أحد بدراستها أو التعليق عليها . . . وبدلا من أن تتناولها الأقلام تناقلتها الألسن ، وتذوقتها ، واستعذبتها ، وراحت تبحث عما يضاهيها لدى الشعوب الأخرى . هذه النواة الهندية — الفارسية التى غرست فى التربة والبيئة العربية راحت تغذيها روافد الأنهار التى تأتيها من مصر والشام ، والتى امتزجت فيها عبر العصور الحضارات المصرية ، والسوريانية ، والفينيقية ، والرومانية ، واليونانية . . .

وتداخلت النصوص ، وهى تعبير عن النفوس ، وتطورت وتكاثرت وتنوعت وتحوّلت إلى تلك الرائعة الإنسانية التى تسمى « ألف ليلة » ولكن من أين جاءت هذه التسمية ، لمّا كان النهار مخصصا للعمل وفى الليل يحلو السمر ، اعتاد الناس رويدا رويدا أن يستمعوا بعد « العشاء » إلى قصة طريفة تنسيهم ما يلاقونه طوال يومهم من عناء . وارتبط الاستماع والاستمتاع بهذه الحكايات بحلول « الليل » ، واستطالت القصص فلم يعد فى مقدور « الراوى » أن يتم نصا بأكمله فى « ليلة » واحدة ، ومن هنا جاءت فكرة تقسيمها إلى « حلقات » ، وأخذ يسجلها فى مذكرات هى التى تحولت فيما بعد إلى « مخطوطات » ، وقد حرص فى هذا التدوين على أن يحدد مسبقا أين يبدأ وأين يتوقف فى نهاية الأمسية بشكل مشوق كى يكون للحديث بقية . . . وبمرور الأيام بلغت الحلقات ألف حلقة وحلقة ، أو ألف ليلة وليلة . . .

حدث إذن ، أول تحريف عندما انتقلت هذه الحكايات من بيئتها ولغتها الأصلية إلى اللغة العربية على ألسنة رواة لا يلتزمون لا بالشكل ولا بالمضمون واستمر التحريف بصورة مطّردة طوال زمن لا يعرف الطباعة ، ولا ينظر إلى هذه « الليالى » نظرة جدية تدفع إلى تدوين النص « ومحاولة » حمايته من التغيير والتبديل ، لذا ظلت هذه الحكايات حرّة طليقة ، تنتقل شفاهة ، وتتغير حسب البيئات والمشارب والأهواء . . .

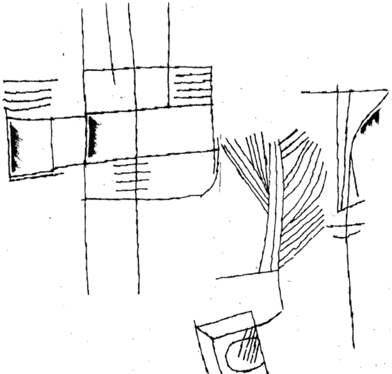
شاعت الليالى وذاع صيتها وكثر عشاقها ، وتكونت طبقة من الرواة المحترفين الذين أخذوا ينمّون حصيلتهم ومعلوماتهم ، ومواهبهم وقدراتهم . وكان بعضهم يتصيد القوافل والغرباء وعابرى السبيل ليستمع منهم إلى كل عجيب وغريب . فإذا حصل الراوى على حكاية جديدة سارع إلى تدوينها وقام بتقسيمها إلى « ليال » مع ما يقتضيه ذلك من تغييرات ، تماما كما يفعل الآن كاتب السيناريو أو مخرج الحلقات . فإذا كان لدى الراوى مجموعة سابقة كاملة مقسمة إلى « ألف ليلة » سارع إلى حذف أجزاء منها لإيجاد مكان للنص الجديد ، أو إدماج حكايتين معا ، وإجراء ما يلزم من تغيير . . . من هنا جاء الاختلاف الذى نلاحظه بين الطبعات التى قامت أساسا على المخطوطات . . . ولكن هذا التعديل الجوهرى يرتبط بظاهرة أخرى تخضع لها كل الآداب فى الشرق والغرب على السواء ، ألا وهى رغبة الراوى أو الكاتب فى النجاح والرواج عن طريق « التنسيق » بينه وبين الجماهير .

جمهور ألف ليلة وليلة ، كان صورة طبق الأصل من المجتمع العربى ، بل هو المجتمع العربى بطبقاته المعروفة : الحاكم ومن حوله علية القوم بما فيهم رجال العلم والأدب ؛ ثم طبقة التجار الذين عرفوا بما لهم من ثراء ؛ ثم فى نهاية السلم عامة الشعب والكادحون من أجل لقمة العيش . . . فعلى العكس من الكاتب الذى ظل حتى القرن التاسع عشر يكتب من أجل جمهور محدد يتكون من « الأثرياء » المثقفين الذين يقرأون له ويكافئونه ماديا على إنتاجه ، كان الراوى يتنقل من قصور العظماء إلى ساحة « الخان » ، فإذا لم يجد هذا ولا ذاك يأوى عند غروب الشمس إلى ركن هادىء فى حى متواضع حيث يلحق به المعذبون فى الأرض والبسطاء . . . كان الراوى إذن ، عليه أن يحمل دائما فى جعبته ما يرضى جمهور الأمس واليوم والغد ، كى يقدم لهم « ما يطلبه المستمعون » . كان هذا التقسيم الطبقى أو الفئوى للجمهور سببا من الأسباب التى أدت إلى التردّى ، ببعض القصص إلى الركاكة والابتذال ، إرضاء لجمهور من الأميين الذين يعانون فى الوقت نفسه من شظف العيش والكبت والحرمان . . . ولكن حرص الراوى على إرضاء الجمهور كان سببا فى إثراء ألف ليلة بمجموعة من النصوص القيمة التى أدمجت فيها فى مرحلة متأخرة نسبيا والتى لها قيمة علمية تعليمية تثقيفية رفيعة . ولن يتسع المجال للحديث عن هذه الحكايات ولكن يكفى أن نذكر على سبيل المثال أن رحلات السندباد ذات الشهرة العالمية والتى يقارنها البعض برحلات عوليس اليونانية كانت أصلا كتابا منفصلا أضيف إلى ألف ليلة إرضاء لمحبّى الأسفار والمخاطرة والتوّاقين إلى المعرفة . . . وإن نصوصا أخرى مثل حكاية حسن البصرى وقصة حاسب كريم الدين بن النبى دانيال تشتمل رغم بساطتها الظاهرة على عبرة كامنة ، وهى تمجد السمو الروحى الذى يرقى بصاحبه إلى شفافية تجعله يكتشف أسرار العالمين : عالم الشهادة وعالم الغيب .

هذه لمحة سريعة عن تطور وتغير ألف ليلة عبر العصور ، فماذا عسانا فاعلين الآن بهذا الكتاب ؟ هل نتركه نهبا للنيران ؟ لا . . . هل نسمح لعبث العابثين فى القرن العشرين أن يستغلّوا تعلقنا به ودفاعنا عنه كى يحولوه تدريجيا إلى مصدر مباح لأفلام الجنس و « السكس شوب » ؟ لا وألف لا . . . علينا اليوم ونحن نتصدى للدفاع عن هذا الكتاب أن نحتاط للمستقبل خاصة بعد أن رأينا فلليني وغيره من المخرجين السينمائيين يحوّلون « حكايات كانتر برى » و « دو كاميرون » وألف ليلة إلى أفلام بورنوغرافية تعرضها دور السينما الغربية مع تحذير يقول « الفيلم محظور على من هم دون الثامنة عشر » . . !

إن هذا الكتاب « ورثناه » عن آبائنا الأولين ، وعلينا أن نسلمه « بأمانة » إلى أبنائنا اللاحقين ، ولكن فلنتصرف تصرف الواعين . . . علينا أن نضع النص برمّته بين أيدى المتخصصين ، ولكن هناك شوائب « تسرّبت » إليه عبر السنين ولا بأس من تطهيره منها خاصة عندما نضع الكتاب بين أيدى الشباب الذى ـ للأسف ـ لم يعد يقرأ الكثير ولا يعرف عن ألف ليلة إلا الغثّ القليل . . .

إن أدباء الغرب الذين نقلوا (ولا أقول ترجموا) ألف ليلة إلى اللغات الأوروبية عرفوا كيف يستفيدون من سلاح « التحريف » ، وكيف يتعاملون مع هذا النص حسب مقتضيات العصر ، وهذا سيكون موضوع المقال القادم ، فللحديث بقية . . . ●



« إن الأديب يجب أن يكون شاهداً على عصره »

« جول رومان »

« إن فيه هذه القوة التى تسقط الأسوار بالغناء »

« أراجون »

قراءة فى حرب البسوس

وليد منير

« أقوالٌ جديدة عن حرب البسوس » شهادةٌ تاريخيةٌ أخيرةٌ لشاعرٍ ظل (منتبهاً للحقيقة) ــ على حد قوله ــ دون أن يتقمص دور المتنبىء أو العراف . يلجأ « أمل دنقل » فى معزوفته الثلاثية الحركة (الوصايا/الأقوال/المراثى) إلى قناعين تراثيين وسيطين هما « كليب بن ربيعة » و « اليمامة » كبرى بناته حيث يتجاوب صوت النموذج التراثى المستعار وصوت « الأنا » الضمنية للشاعر فيخلق هذا التجاوب محوراً موازياً لمحور التفاعل الأصلى بين قطبى الحركة التاريخية (الحاضر/الماضى) مما يشى بموقف الشاعر السياسى ، وينمّ عن طبيعة رؤيته الآنية للواقع ، بل يتجاوزها فى تشوّفٍ مستقبلى ليعلن عن إرهاص القادم ؛ هذا (الغائب ــ الحى) الذى تفضى بالضرورة إلى انبثاقه قوانين الجدل التاريخى ، وحتميات الواقع والمجتمع .

قفوا ياشباب !
كليبٌ يعود . .
كنعقاء قد أحرقت ريشها
لتظل الحقيقة أبهى . .
وترجع حلتها ــ فى سنا الشمس . . أزهى . .
وتفرد أجنحة الغد . .
فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب !!

***

يقول أمل دنقل : « حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربى القتيل أو للأرض العربية السليبة التى تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ولا نرى سبيلاً لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم . . وبالدم وحده »

وصعوداً من هذا المخطط التصورى فقد عمد الشاعر إلى شكل من أشكال الحركة السياقية يجمع فى نسيجه بين إنماء الحدث القصصى وإشباعه على نحو درامى فاعل ، وبين التقاط الأحداث الهامشية الصغيرة وتأليفها بشكل ذكى يُسهِمُ فى إثراء الدلالة ، والتعديد من مستويات الموقف الكلى :

كل شىء تحطم فى لحظةٍ عابرةْ
ألصبا ، بهجة الأهل ، صوت الحصان ،
التعرف بالضيف ، همهمة القلب حين يرى
برعماً فى الحديقة يذوى ، الصلاة لكى ينزل
المطر الموسمى ، مروارغة القلب حين يرى طائر
الموت وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرةْ . كل
شىء تحطم فى نزوةٍ فاجرةْ .

إن الشاعر فى هذا الشكل لا يلجأ ـ كما عودنا من قبل ـ إلى (سياق المفارقة) حيث تتعامد المشاهد أو تتباعد فتدق العلاقة بينها ، ولكنه يلجأ إلى سياق (التداعى الشامل) حيث يتدفق تيار البوح الحزين فى كبرياء غاضب تتداخل فيه المشاهد وتمتزج بعضها بالبعض الآخر . وهو يرواح فى هذا السياق بين (الوقف) و (التدوير) وكأنه يشى من خلال هذا القانون الإيقاعى الداخلى للقصيدة بعلاقة زمنية هامة تنبنى فى جوهرها على ثنائية (الاتصال/الانفصال) معاً بين الماضى والحاضر .

يقول أمل « أنا لا أكتب ملامح تاريخية أو أعيد كتابة التراث بلغة منظومة ، لكننى أعيد تفسير هذا التاريخ من وجهة نظر شعرية وإجتماعية لكى يخدم موقفاً معاصراً » .

يظل وعى الشاعر إذن ، « معلقاً بين طرفين ، فى انقسامه ؛ فالماضى قد سقط ولم يسقط ، والحاضر وتر مشدود بين نقيضين . . . . وبقدر ما ينتهى التاريخ ليبحث لنفسه عن بداية ، فى هذه اللحظة ، يتقاطع بعضه مع بعضه ، ويتداخل فيه كلام الهازم وصوت المهزومين ، وصوت اليأس وصوت الحلم » . (جابر عصفور . معنى الحداثة فى الشعر المعاصر . مهرجان إبداع) . ومن هذا التوتر الموصول تولد معادلة الإدماج والقطع ، حيث تفصح نقاط التماس والتباعد فى إضاءاتها الشعرية عن حالات (التوازى) و (التقاطع) فى كل من الواقعين : التاريخى والمعاصر :

سيقولون : جئناك كى تحقن الدمّ . .
جئناك . كن ـ ياأمير ـ الحكمْ
سيقولون : هانحن أبناء عمْ
قل لهم : إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلكْ
واغرس السيف فى جبهة الصحراء إلى أن يجيب العدمْ

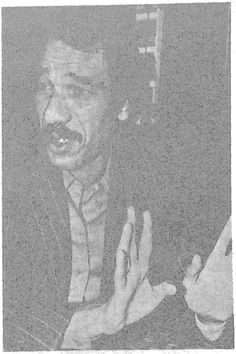
. . . .

و : ــ هؤلاء الذين يحبون طعم الثريدْ
وامتطاء العبيدْ
هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم ،
وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخْ

***

(القناع التراثى) هنا على مستوى من المستويات أداةٌ للإسقاط التاريخى ؛ ولأن هذا المستوى بالذات هو أبرز مستويات (توظيف القناع) فى « حرب البسوس » فالقناع يبدو ـ كصوتٍ تبادلى يجمع بين طرفين ـ أقرب إلى صوت الشاعر منه إلى صوت « كليب » أو « اليمامة » ، ومن ثمّ فهو أقرب إلى صوت (الحاضر) وإن مثّل (الماضى) بكل عناصره الجزئية (السيف ـ الجواد ـ القبيلة ـ الصحراء) خلفيةَّ المشهد السياقى كاملاً . يجُدُ هذا أو يوحى به اختيار الشاعر لعنوان مجموعته « أقوال « جديدة » عن . . . » ، ويجدُه أيضاً أو يوحى به الحضور الدائم ل (ضمير المتكلم) وإن كان هذا الضمير شركة بينه وبين الشخصية التراثية . إننا نشعر بصوت « أمل » صريحاً صافياً واضح القصد فى أبياتٍ أو مقاطع بعينها فلا نملك إلا أن ننسلخ من تراب الماضى البعيد لكى ننزرع فى تراب الحاضر المؤلم :

إنها الحربُ !
قد تثقل القلبَ . .
لكن خلفك عار العرَبْ
لاتصالحْ . .
ولا تتوخَّ الهرب !
أو :
سيقولون : هاأنت تطلب ثأراً يطولْ



فخذ ـ الآن ـ ما تستطيع :
قليلاً من الحق فى هذه السنوات القليلةْ
إنه ليس ثارك وحدك ،
لكنه ثار جيل فجيلْ
أو :
أيها الوطن المستدير الذى تثقب
الحرب عذرته بالحرابْ
. . . الخ

يقول (جنكيز إيتماتوف) : « ينبغى للأدب الإنسانى التقدمى لعصرنا هذا أن يذكر دائماً الانسان بعظمته ، وبحقيقة أنه عظيم لابسبب عقله وإبداعاته الفكرية فحسب ، ولكن بسبب **مجموع الخاصيات التى كانت ذات يوم تدعى الروح** » . (الاتجاهات التقدمية فى الأدب . الأدب وقضايا العصر صـ٩) .

و« أمل دنقل » فى « أقواله الجديدة . . . » ينسج حول **مجموع تلك الخاصيات** بشكل خاص خيوط معزوفته الشعرية . إنه يسعى فى دأبٍ حثيث إلى إبراز الصفات التى تميز ـ دون غيرها ـ إنسانية الإنسان ، وتشكل فى أنبل جزئياتها شبكة وجدانه ومشاعره وذكرياته وأحلامه . وقد يدفعه هذا السعى أحياناً إلى أن يحاول بعث « الحس الأخلاقى العربى » بكل بكارته القديمة ، وبكل فطريته الأولى ، وبكل زخمه الحاد ، حيث تعود تقاليد (الفروسية والحب والمُلْك) إلى سابق عهدها من جديد .

كيف تنظر فى عينى امرأةٍ
أنت تعرف أنك لاتستطيع حمايتها فى الظلامْ ؟
كيف تصبح فارسها فى الغرامْ ؟

و :
خصومة قلبى مع الله . . ليس سواهْ
أبى أخذ الملك سيفاً لسيفٍ ، فهل يؤخذ الملك منه اغتيالاً ،
وقد كللته يدا الله بالتاج ؟!
هل تنزع التاج إلا اليدان المباركتان ،
وهل هان ناموسه فى البرية حتى يتوج لصٌ . . . بما سرقته يداهْ ؟

إنه يتحدث عن « أشياء لا تُشترى » ؛ عن ذكريات الطفولة بينه وبين أخيه . . عن بهجة الأهل والتعرف بالضيف . . عن جرح الغزال فى آخر الصيد . . عن سهم الله الذهبى . . عن اسم الأب الذى يتناقله أبناؤه عنه . . عن ريش العنقاء . . وعن قلبه الصغير مثل فستقة الحزن ، عُمْرٌ كاملٌ من الوجد والألم والحنين والطموح والغضب والكبرياء يحشده « أمل دنقل » فى عالم القصيدة حيث يفجر القوى العضوية الفاعلة للعلاقات والصور الشعرية التى نجح فى توظيفها كوسيلة تعبيرية عن الجانب الانفعالى الكامن وراء توجهه الدلالى . وعلينا أن نلتمس ــ بعد ذلك ــ فى تلك البنية الغنائية العاطفية للقصيدة هذا النسق الدرامى المشوب بالحدة والتوتر فى سياق يجمع بين خصيصة (الحكى المشحون بالتفاصيل الصغيرة وتكرارها) من ناحية ، وبين خصيصة (الإحكام البنائى) من ناحية ثانية ، مما يذكرنا بقول ا . ا . ريتشاردز ((. . . . تلك القابلية المذهلة عند الشاعر لتنسيق الكلام ، ليست إلا جزءاً من قابلية أكثر إذهالاً لتنسيق التجربة)) . (سيسيل دى لويس . الصورة الشعرية . صـ٨٤) . وللإيقاع عند « أمل دنقل » مزية خاصةٌ ؛ تلك المزية التى تجعل منه نشاطاً عضويا أساسياً يعمل على شحذ المعطى الشعرى ، وتخليق دلالته . وقد يسهم التوزيع الصوتى فى إيجاد بناء ذى إيحاء جمالى ودلالى ، أو بناء يتميز بالتناغم والاتساق اللغوى على حد تعبير « أمادو الونسو » . ولنا فى إطار هذا التصور الأسلوبى أن ننظر إلى ترددات حرف (الحاء) مثلاً وتجاوباته فى مواضع متعادلة ، حيث يمثل هذا الحرف (صوتاً توليدياً) فى القصيدة ، فهل يشى تكرار هذا الحرف الحلقى على هذه الصورة الفريدة بحالة (البوح) المعتملة فى نفس الشاعر ؟ وهل تنم هذه الترددات والتجاوبات عن دلالة بعينها ؟

يجىء أخى
(كان يعرفه القلب !)
أقذف تفاحةً
يتصدى لها وهو يطعنها بالركابْ !
(هى الخطأ البشرى الذى حرم النفس فردوسها الأول المستطابْ)
أثنى فأقذف تفاحةً . .
تستقر على رأس حربته !
(أيها الوطن المستدير . . الذى تثقب الحرب عذرته بالحرابْ)

أو :ـ
لاتصالحْ
فما الصلح إلا معاهدة بين ندَّين . . .
(فى شرف القلب)

لاتنتقصْ
والذى اغتالنى محض لصْ
سرق الأرض من بين عينىَّ
والصمت يطلق ضحكته الساخرةْ

* * *

ولأن القصيدة بناءٌ فنىٌّ واعٍ ، فقد تفهم بشكل أفضل ـ كما يقول « الونسو » ـ إذا استطاع القارىء أن يضع يده على النية الحقيقية التى من أجلها ألفت القصيدة . ودون أن يجرنا هذا الرأى إلى النتيجة القائلة بأسبقية المضمون على الشكل ـ مما لسنا نحن بصدده الآن ـ فقد كان « أمل دنقل » شاعراً ذا نيَّةٍ سافرةٍ فى إبداعه الشعرى على كل حال . لقد كان عمله هذا ـ كما قال بنفسه ــ مجموعة من الشهادات التاريخية التى قدمها فى « رؤيا معاصرة » . ولم يتح لأمل أن يصل قبل وفاته إلى صيغة إبداعية أخيرة لشهادات « المهلهل بن ربيعة » و « جساس بن مرة » و « جليلة بنت مرة » فلم تصل إلى أيدينا سوى شهادة « كليب » وشهادة « اليمامة » . ويبقى ما هو أهم من ذلك كله . تبقى شهادة « أمل دنقل » على أحداث عصره شاعراً وإنساناً . وتبقى شهادة القلم « الشهادة التى نشدها ذات يومٍ دون سواها فقال :

فاشهد لنا ياقلمْ
أننا لم ننمْ
أننا لم نقف بين « لا » و « نعم » ●

قصة مترجمة

العنقاء

للقصصية البريطانية
سيلفيا تاونسند وورنر
ترجمة : عبد الحميد سليم

كان « لورد ستروبرى » مولعا باقتناء الطيور ، وكانت لديه أجمل مجموعة من أقفاص الطيور فى أوربا ، تضم النسور كما تضم الطيور الطنانة والعصافير ، وأجمل ما فى الأمر أنه كان يعيشها فى البيئة الملائمة بها ، ورغم امتلاء أقفاصه بمختلف طيور العالم ، إلا أن واحدا من أحسن أقفاصها ظل شاغرا لعدة سنوات ، وإن كان يحمل بطاقة توصيف له تقول : « عنقاء ، موطنه : الجزيرة العربية » .

وقد أكد كثير من المتخصصين فى حياة الطيور ، أكدوا لـ « لورد ستروبرى » أن العنقاء طائر خرافى ، وأن سلالته انقرضت من زمن بعيد ، ولكن اللورد لم يكن ليقتنع بقولهم ، بل إن آل ستروبرى جميعهم كانوا يؤمنون بوجود طائر العنقاء ، وكان اللورد ــ يتلقى ، من وقت لآخر ، تقارير من وكلائه على عثورهم على طيور اعتقدوا أنها العنقاء ثم يتضح بعد ذلك أنها طيور صفارية أو ببغاوات أمريكية أو ديكة رومية أو صقور بازية الخ . . . وإزاء ذلك ، لم يراللورد بدا من أن يسافر بنفسه إلى الجزيرة العربية ، وهو ما حدث فعلا ، وبعد بضعة أشهر قضاها فيها ، وجد عنقاء ، اصطاده وعاد به إلى قصره وهو فى أسعد حال .



تعد سيلفيا تاونسند وورنر (١٨٩٣) من القصصيات البريطانيات المجيدات ، من أشهر مؤلفاتها : لولى ويلسون (١٩٢٦) ؛ وهم مستر فورتشن (١٩٢٧) ، سيكشف عنه الصيف (١٩٣٦) ، كتاب مهر للقطة (١٩٤٠) ، الركن الذى آواهم (١٩٥٠) [المترجم] .

كان طائر العنقاء طائرا جميلا بشكل ملحوظ ، وكانت له شخصية جذابة وأنيسة تميزت عن شخصية غيره من الطيور التى تحتل بقية الأقفاص ، وكان أكثرها قربا لقلب اللورد . لقد أثار قدومه ضجه كبيرة بين علماء الطيور والصحفيين والشعراء وباعة قبعات النساء ، وعندما لم يعد له ذكر فى الصحافة وقل زواره لم يظهر العنقاء استياء ولا حقدا ، كان يأكل وجبته جيدا ، كما كان راضيا عن وضعه تماما .

ولاشك أن اقتناء أى طائر كان يتكلف القدر الكبير من المال ، نظرا لارتفاع أسعار حبوبها من جراء قيام الحرب العالمية ، ولذلك لم يكن أمرا مستغربا أن يكتشف الناس أن « لورد ستروبرى » مات فقيرا لكثرة ما أنفق من مال على حبوب طيوره . وكانت العادة المتبعة فى مثل حالة « لورد ستروبرى » وعنقائه أن يشكل مجلس أمناء من شركات كبرى متخصصة فى عالم الطيور الموجودة فى أوربا ، ومن بين أعضائها شخصيات عامة أوربية إلى جانب أمثالهم من أمريكا ؛ وقامت جريدة « التايمز » اللندنية بحملة إعلامية ، تحث فيها حديقة حيوان لندن على شراء العنقاء وإيداعه فيها ، بدعوى أن الشعب الإنجليزى المحب للطيور ، من حقه أن يمتلك طائرا نادرا مثل العنقاء ، ونادت بفتح اكتتاب قومى لشراء « عنقاء ستروبرى » يسهم فيه كل بإمكانياته ، من طلاب المدارس وعلماء الطبيعة وعامة الشعب . وبالفعل افتتح الاكتتاب ولكنه لم يغط المبلغ المطلوب ولم يكن هناك بد من قبول أى مبلغ يطرحه المزايدون ، فكان العنقاء من نصيب « مستر ترانكرد پولديرو » صاحب « دنيا پولديرو للعجائب السحرية » . وظل « پولديرو » ، لفترة ، يعتبر عنقاءه صفقة ! ولكن لما اتضح له أن العنقاء طائر وديع واءم نفسه مع وضعه الجديد ، بدأ المالك الجديد يضيق ذرعا بالعنقاء ، إذ لم يقم بحيل شأن الطيور الأخرى فى أقفاصها ، وكان يتذرع بالصبر أحيانا على أمل أن يقوم ببعض الحيل عن قريب ، ولكن لم يحدث ذلك على الإطلاق ، وبمضى الوقت قلّت شعبية طائر العنقاء ، وانصرف الناس عن مشاهدته ليشاهدوا القرد ميمون والتمساح الذى ابتلع امرأة .

وذات يوم ، سأل « مستر پولديرو » مدير أعماله « مستر رامكن » : « منذ متى اشترى مشاهد تذكرة لمشاهدة العنقاء ؟ » فأجابه : « منذ ثلاثة أسابيع » ، فقال « مستر پولديرو » : « إن طائر العنقاء يكلفنى أسبوعياً سبع شلنات تأمين » فرد عليه رامكن قائلا : « والناس لا يميلون إليه . لقد حاولت أن أثيره بإظهار إهمالى له وتعلقى بالعُقاب بدلا منه ، ولكنه لم يعر ذلك اهتماما » . فقال پولديرو : « ما رأيك فى المقايضة عليه بطائر أكثر حيوية ؟ » فرد « رامكن » : مستحيل ، لا يوجد واحد مثله » واستطرد : ألم تقرأ ما هو مكتوب على قفصه ؟ » .

فتوجها سويا إلى قفص العنقاء ، فقرأ هذه البيانات على القفص : « هذا الطائر النادر ، الأسطورى ، فريد فى نوعه ، أقدم طائر أعزب فى العالم ، ليست له شريكة ، ولا يريد أن تكون له شريكة ، وعندما تتقدم به السن ، يحترق احتراقا ثم يولد من جديد ، لقد استورد من الشرق خصيصا » . وبعد قراءتها لهذه البيانات ، قال پولديور : « لقد طرأت لى فكرة ؛ كم عمر هذا الطائر على ما تعتقد يا « رامكن » ؟ فأجاب قائلا : « يبدو لى أنه فى سنواته الأولى » ؛ فقال پولديرو : « لفترض أننا سنحاول حرقه ، فما علينا إلا أن نقوم بدعاية مسبقة لذلك ، حتى نثير بطبيعة

الحال اهتمام الناس ، وبعد حرقه نفوز بطائر جديد وفقا لهذه البيانات » ؛ ففهم « رامكن » ما كان يعنيه « بولديرو » ، وقال له « بولديرو » : « إن عليك أن تضع فى القفص أعواد أخشاب معطرة فيجلس عليها وتشتعل فيه النار ، ولكن لن يحدث هذا إلا إذا كبر سنه ، وليست هذه بالمشكلة ، إذ علينا أن نتعجل شيخوخته » . فكر « بولديرو » فى التعجيل بشيخوخة العنقاء ، فبدأ بخفض معدل الطعام المخصص له إلى النصف ثم إلى نصف النصف ، وبالرغم من أنه صار أكثر نحافة ، لم تعتم عيناه وظل ريشه لامعا كما كان دائما . أوقف تدفئته فتساقط ريشه من البرد وأدخل عليه فى قفصه طيورا شرشة مشاكسة أخذت تنقره ، ولكن طائر العنقاء ظل وديعا ومحبوبا ، بل إن هذه الطيور الدخيلة عليه ، إذ بها بعد مضى يوم أو يومين تفقد عداواتها ؛ ثم جرب « بولديرو » إدخال القطط المتوحشة فى قفصه ، فكان طائر العنقاء يطير فوقها ويضرب بجناحيه الذهبيين فى وجوهها فيرعبها .

رجع « بولديرو » إلى مرجع فى الجزيرة العربية ، فقرأ فيه أن مناخها جاف ، فما كان من « بولديرو » إلا أن نقل العنقاء إلى قفص به مروحة فى السقف ، وكان كل مساء يفتح المروحة ، فأصيب الطائر بالبرد ، ثم طرأت لـ « بولديرو » فكرة أخرى ، بدأ فى تنفيذها فورا ، فكان يقف كل يوم أمام قفص العنقاء يسخر منه ويضايقه ، والطائر لا يأبه بما كان يفعله .

فلما قدم الربيع ، رأى « بولديرو » بدءه بحملة الدعاية عن العنقاء الهرم ، وكان يقول فى دعايته إن الطائر الذى أحبه الناس ، قد اقترب من نهاية عمره ، وفى الوقت نفسه ، كان يختبر ردود فعل الطائر كل بضعة أيام بأن يضع فى قفصه بعض القش العفن ومجموعة من الأسلاك الشائكة الصدئة . وذات يوم بدأ العنقاء ينقلب على القش ، وعندئذ ، أمضى « بولديرو » عقداً بحقوق تصوير فيلم ، رأى أن الوقت قد حان للدعاية لإثارة اهتمام الناس بطائر العنقاء ، فصار المكان غاصا بالمتفرجين ، وارتفع رسم الدخول ، وأجريت تجارب الأضواء والكاميرات على القفص ، وأعلنت مكبرات الصوت للمتفرجين أن ما سيحدث للعنقاء سيكون أمرا له ندرته ، وأن العنقاء يمثل الطير الأريستوقراطى ، وأنه أندر وأثمن نمط لطيور غابات الشرق ؛ وأن غمسه فى عطور غريبة سيحثه على أن ينشىء عشه الغريب ، عش الحب والغرام » .

ومن ثم ، أدخل فى قفصه أعواد أخشاب معطرة عطرا نفاذا ، وأخذ مكبر الصوت يقول إن العنقاء فى تقلب مزاجه أشبه بـ « كليو باترة » وفى عظمته كعظمة « لا دى بارى » وتستهويه موسيقى الغجر ، وهو يمثل كل عظمة الشرق الخرافية وكل حب الشرق ، بل كل ما فيه من سحر . . .

انتابت الطائر رعشة ، وسقط من المكان الذى كان واقفا فيه وهو يترنح ، وفى تعبه أخذ يجذب قصاصة النجارة وأغصان الشجر الموجودة فى قفصه ، وأخذت الكاميرات تضىء القفص بأنوارها الساطعة ، وأعلن « بولديرو » فى مكبرات الصوت أن هذه هى اللحظة المثيرة التى يتطلع إليها العالم وهو يكتم أنفاسه . استقر العنقاء على كومة أغصان الشجر المعطرة ، وبدأ يغط فى النوم ، وأخذ مخرج الفيلم يشد اهتمام المتفرجين ويهيؤهم للمشهد الذى سيحدث ، وإذ بالعنقاء وكومة أغصان الشجر تستحيل إلى نيران ، وارتفعت النيران إلى أعلا ، وفى دقيقة أو دقيقتين اشتعل كل شىء وصار رمادا ، ومات فى النيران الملتهبة ما يقرب من ألف شخص كانوا حضورا وكان من بينهم « مستر بولديرو » .



متابعات

عندما يقتحم الشباب المجهول فى مهرجانات المسرح الجامعى

حسن عطية

مازالت هناك طلائع فى هذا الجيل ، تجاهد كى تتثقف وتمتلك الوعى غير المزيف القادر على دفعها نحو الطريق الصحيح ، وأن تعبر عن ذاتها وهمومها وقضاياها بطريقتها الخاصة ، عن أساليب الإبداع المتعددة من قصة وشعر ومسرح وسينما ومقال نقدى ، مؤكدة بذلك على حقها فى التواجد والاختلاف ؛ التواجد على أرض الواقع الآنى منتمية لجوهره الزمانى ــ المكانى ، دونما تمضى فى صحراوات اليأس أو الفكر السالفى أو المجلوب المفروض ، والاختلاف عن الخطوط السائدة ، بالقطيعة أو بالتكامل ، وتفصح مهرجانات المسرح الجامعى والأكاديمى الأخيرة ، عن جانب من حق التواجد ذلك ، رغم الإطار العام الذى تتحقق فيه تلك المهرجانات من موسمية العروض واقتصارها على ليالى عرض قليلة جدا ، ودخولها فى شبكة التصارعات والمسابقات البلهاء ، وعدم توجهها لجماهيرها الطلابية والشبابية الحقيقية بشكل كامل ، ودورانها داخل الفهم الإدارى المكتبى لإدارات الشباب بالجامعة أو بالمجلس الأعلى للشباب ، إلى آخر تلك المعوقات التى تشكل إطارا جامدا ، يعيق حركة الإبداع الدرامى المسرحى فى جامعاتنا ، وحركة تعبيرها عن اتجاهات الفكر لدى شبابنا

والمتابع لحركة المسرح الجامعى ، سيجد تباينا فى حركة الإبداع وحريته ، بين جامعات الوجه البحرى (اشتركت فى المهرجان القمى ٦ جامعات من أصل ١١ جامعة) وجامعات الوجه القبلى (اشتركت جامعة واحدة هى المنيا ، واعتذرت أسيوط فى آخر لحظة) وجامعات العاصمة (اشتركت أربع جامعات هى القاهرة وعين شمس والأزهر وحلوان) ، فضلا عن التباين فى اختيار النصوص ــ الكلمة الأولى فى العصر ــ وصياغتها إخراجيا ــ الكلمة الكلية فى العرض ــ دون غض النظر ــ بالطبع ــ عن المؤثرات المحيطة باختيار تلك النصوص ، وإخراجها ، ودور الطلاب داخلها ، فارهاب الفكر الغيبى فى جامعة المنيا ، دفع بشبابها ومخرج العرض جمال الخطيب إلى اختيار نص مصطفى محمود « الإنسان والظل » الضعيف دراميا ، والمتشكك فى قدرة القانون الوضعى على تحقيق العدالة ، بعيدا عن (الرحمة) ، واستنادا على وقائع ملموسة فقط ، وقد سقط العرض فى الرتابة ، وضاعت إمكانات شبابنا التمثيلية فى ثرثرة فكرية ، وخلط بين الحلم والواقع ، مما دفع بالمسرحية بأكملها إلى مؤخرة المسرحيات المعروضة ، بينما استطاعت جامعة القاهرة ــ بكل اعتبارات العاصمة ، وبالرغم منها ــ أيضا ــ أن تقدم أفضل العروض وهو عرض « لكع بن لكع » المناقش لقضايا الواقع بحميمية وجرأة شبابية جمعية عالية .

وبين « لكع بن لكع » و« الإنسان والظل » تذبذبت بقية العروض بين الاختيار لنصوص عربية ــ مصرية ، ونصوص أجنبية من جهة ، وبين طرح رؤى فكرية معاصرة ، وبين الاكتفاء بالتمثيل فى مسرحيات جيدة الصنع !! . .

كأسك ياوطن

إلى جانب نص « لكع بن لكع » للكاتب الفلسطينى إميل حبيبى ، برزت مسرحية « كأسك ياوطن » لتحتل الصدارة فى التقديم داخل جامعاتنا ، فقد قدمتها كليتا التربية بعين شمس وحلوان ، وكلية زراعة المنصورة ، والتى اشتركت بها فى اللقاء القمى ممثلة للجامعة ، بينما لم يستطع عرض كليتى تربية عين شمس وحلوان ، أن يصعدا إلى تمثيل جامعتها ، ومع ذلك فقد اعتمدت العروض الثلاثة على الإعداد الذى قام به عادل أنور عن شريط الفيديو المتداول فى القاهرة ، للعرض الأصلى للمسرحية التى كتبها محمد الماغوط وقام بتمثيلها الممثل السورى دريد لحام ، ومع ذلك ، ونظرا لطبيعة النص المسرحى ، وقابليته للارتجال على نحو ما ، وإمكانية الإضافة إليه فى رحلة عذاب العربى وسط متناقضات مجتمعه ، التى تدفعه لبيع أولاده ــ مستقبله ، بعد أن بيعت الأوطان بأبخس الأثمان ، نظرا لذلك ، امتلأت العروض الثلاثة المعتمدة على النص المعد بإضافات المخرجين كلمة وأغانى ، إلى الدرجة التى هزت من قيمة الوطن الأصلى وخطورته القائمة على التعرض للقضايا الكبرى فى المجتمع العربى ، لا مجرد اسقاطات وانتقادات هزلية سريعة تلقى هنا وهناك للتنفيس ، بل إن ذلك الاهتزاز لم يصل لطبيعة النص الأصلى فقط ، بل لكاتبه أيضا ، فقد أسقطت جامعة المنصورة اسم محمد الماغوط ، واكتفت بذكر اسم المعد الأول عادل أنور ، تحت اسم (تمصير) ، ثم الثانى المخرج سمير العدل تحت اسم (إعداد) ، والذى حاول أن يقدم فى عرضه بالمنصورة ، محاولة شبابية لاقتحام أرض الواقع ، وتلمس متناقضاته ، والسخرية منها ، دونما تجاوز لذلك الموقف ، ولم يبرز فى هذا العرض من طاقة تمثيلية سوى الطالب محمد الشنهابى الذى قام بدور المواطن العربى والد أحلام المقتولة فى رحلة عذابه وسط العالم العربى الآنى .



نصوص عربية

وتشكل النصوص العربية نسبة عالية نوعا ــ سبعة عروض من أصل أحد عشر ــ وهى « لكع بن لكع » للقاهرة ، و« كأسك ياوطن » للمنصورة ، و« الإنسان والظل » للمنيا ، ثم « رسائل قاضى إشبيلية » لألفريد فرج والتى قدمتها جامعة عين شمس فى عرض جيد من إخراج عبد الله الشرقاوى ، فى أول محاولاته الإخراجية ، التى لعب اختياره للنص دورا هاما فى حصولها على تلك الدرجة من الجودة ، وساعدت على إبراز طاقات تمثيلية شابة كبرسوم فائق وسحر المصرى ، وسيد خاطر خريج المعهد العالى للفنون المسرحية ــ قسم تمثيل ــ . . ثم عرض المنوفية : « الزوبعة » أفضل أعمل الراحل محمود دياب الأولى ، والتى أفسد رؤيتها المخرج طلعت الدمرداش ، بتركه حرية التهريج لجميع ممثليه على المسرح ، بغض النظر عن علاقة التهريج المقدم بالشخصية المقدمة له : بالإضافة إلى غيبة الرؤية الكامنة وراء عرض هذا النص ــ على النقيض منه عرض « جحا باع حماره » الذى قدمته جامعة الأزهر ، برؤية مشتتة لمجدى عبيد ، فضاع النص الذى كتبه نبيل بدران بين ملصقات من أغانى وأراجوز ، فهبط العرض إلى دون المتوسط ، وارتقى عنه درجة عرض « أدهم الشرقاوى » لنبيل فاضل ، والذى قدمته جامعة القناة من إخراج محسن الضعيفى ،

وإن لم يلغ ذلك بروز طاقات تمثيلية مثل : سحر عبد العليم وسيد سند وعوض جلال (القناة) ، هانى الجندى والمبروك دياب (المنوفية)

لكع بن لكع

وعودة لدوره بين شبابنا ، يقتحم حسين عبد القادر ــ كعادته ــ نصوصا صعبة ، فبعد نص بريخت « كوميون باريس » الذى بهرنا به منذ خمس سنوات ، وحصل به على المركز الأول لجامعة حلوان ، يعود هذا النص بنص مسرواية أو حكاية الكاتب الفلسطينى أميل حبيبى المسرحية « لكع بن لكع » ليحصل ــ عن جدارة ــ على المركز الأول ، ليس فقط لدرجة وعيه بما يقدمه ، وإنما أيضا بالدور الذى يلعبه بين شبابنا كأستاذ ومعلم لفن المسرح الصحيح ، فن توعية العقل لا تغييبه ، فن إثارة المدركات لا تزييفها ، فن التحاور الخلاق والمواجهة ، وهو إذ يمنح أكثر من مائة شاب للصعود إلى خشبة المسرح وعيا بخطورتها ، وقدرتها على التواصل مع متلقيها ، إنما يصنع وجودا حيا للمسرح الجامعى ، الرافض للتقليدية ، والباحث عن التعبير الصادق ، والمقتحم للمجهول بحركة المجموع ، إنه عرض يغرس قيما بين شبابنا ، قبل أن يدفعهم لنقل قيم مكتوبة فى نصوص لآخرين ، فالنص يتجاوز انتقادات الماغوط ــ لحام فى « كأسك ياوطن » إلى الدعوة للوقوف معا لمقاومة التردى فى الساحة العربية ، وحسين عبد القادر إذ يعيد صياغة تلك الحكاية الشعبية ــ المسرحية فى قالب حى ، إنما يقدم لنا الحاضر فى مشهد البداية المؤلف من عنديات المخرج ، عارضا ماكان ، ليس من منطلق دراسة الماضى للخروج بعظة مما آل إليه ، وإنما بهدف رؤية الحاضر فى ظل حركة الماضى ، وفهم الماضى من خلال حركة الحاضر ، فالأزمنة تتجادل ،



والشخصيات تتصارع ، والحاضر لا يعود على خشبة المسرح ، فنحن نعيشه ، والماضى لن يعود إلى أرض الواقع ، فعلينا أن نرفضه ونقاومه بقوة الوعى داخلنا ، وقد ساعد هذا العرض ، وبرؤية مخرجه الواعية ، على تأكيد بطولة المجموع ، وحتى ولو أشرنا إلى إمكانيات ياسر صادق ومحمود عز الدين وعزة الحسينى وأمل مهران ، فهى إمكانيات جيدة داخل وجود بارع لحركة المجموع . . إنه عرض يؤكد ببساطته وقوته على أن المسرح الجامعى لن يستمر إلا بدرجة الوعى بدوره الخلاق وسط مجتمعه ، دور التنبيه والحوار والمكاشفة .

نصوص أجنبية

أما النصوص الأجنبية التى اعتمدت عليها جامعاتنا ــ فى لقائها القمى ــ فهى أربعة نصوص، « مهاجر برسبان » للفرنسى ــ اللبنانى جورج شحادة ، وقدمتها جامعة الزقازيق من إخراج علاء وهدان الذى اهتم بصياغة إطار جمالى جيد للعرض ، ساعده فى ذلك ديكور بهاء رشاد وإمكانيات ممثليه وبخاصة سيدة غنيم وعبد العال الشرقاوى ومنى أبو النجا ، دون أن يهتم بطرح رؤيته الفكرية المعاصرة داخل ذلك الإطار الجمالى . . وهو ما سار فيه المخرج سيد الدمرداش عندما قدم مسرحية موريس دوكوبرا « كرنفال الأشباح » لجامعة الإسكندرية ، فقد اكتفى بتفسير النص تفسيرا سيكلوجيا بسيطا ، مؤكدا أن ما عاشته شخصياته مجرد وهم ، دون أن يربط هذا الوهم النفسى بأوهام الواقع ، مثلما نجح فى عرض سابق له بالثقافة الجماهيرية وهو عرض « سقوط الأقنعة » عن نص الإسبانى بابيدو بابيخو « القصة المزدوجة للدكتور بالمى » حيث نجح فى الربط بين التفسير النفسى والتفسير السياسى فى العمل المقدم ، وإن لم يلغ ذلك من تألق ممثليه وبخاصة هالة الشريف ونبيل أسعد وعواطف إمام وسامى زهران ، . . أما هشام جمعة فلم يوفق فى طرح رؤيته العصرية على نص شكسبير الخالد « الملك لير » ، فبدت الرؤية التى قدمتها جامعة حلوان تجريدية أكثر منها عصرية ، زادها الديكور هشاشة ، وأضاف إليها عدم التوزيع الجيد لأدوار النص على ممثليه ، وأخطائهم اللغوية الفادحة ، مما قلل من العرض بأكمله وأصابه فى مقتل ، ومع ذلك فقد برزت طاقات كل من لبنى ونس وسعيد عبد اللطيف ومنى عبد العزيز .

أنتيجون

ويلتقط الشاب يوسف الحسينى نص سوفكليس « أنتيجون » ليخرجه لجامعة طنطا ، ويحصل به فى أول إخراج له على المركز الثانى على مستوى الجمهورية ، بفضل دأبه وقدرته على تقديم رؤية عصرية بالغة التكامل والشفافية من خلال العرض الإغريقى القديم ، وقد ساعده ديكور سيد زيدان المتألق على صياغة رؤيته المرئية والسمعية فى إطار جمالى بارع ، يحمل داخله رسالة واضحة المعالم ، نرى أن صراع الخير والشر فى المجتمع ، لن يحسم لصالح الخير إلا بقوة الشعب ، ضد قوى الطغيان الداخلية وما يدعمها من قوى خارجية . . وقد برز فى ذلك العرض كل من منى كمال ومجدى البكرى وأنور إبراهيم .



عروض أكاديمية

وإيمانا من المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالدور الهام للتثقيف المسرحى ، ولحرية الشباب فى الاختيار ، وفى التعبير عن ذاته وأفكاره وهمومه ، يقيم المعهد مهرجانين سنويا ، أحدهما للمسرح العربى ، تقدم فيه النصوص العربية ، فى شهر ديسمبر من خلال عام ، والآخر للمسرح العالمى ، والذى انتهى منذ أيام ، وتقدم فيه النصوص العالمية ، سواء أكانت أجنبية ، أو عربية تصل للمكانة العالمية ، هذا فضلا عن مهرجان نهاية العام الذى يشرف عليه أساتذة وفنانو المعهد إشرافا كاملا ، أما عروض مهرجانى المسرح العربى والعالمى فهى تترك نهائيا لاختيارات الطلاب ورؤاهم . . وقد قدم فى مهرجان المسرح العالمى النصوص التالية : من المسرح الإفريقى ، قدمت مسرحية « الخروج » للكاتب الأوغندى « توم أومارا » وإخراج منصور محمد ، ومن المسرح الروسى ، قدمت مسرحية « أنسو هيرو سترات » للكاتب « جريجورى جورين » وإخراج نبيل أمين ، ومن المسرح الفرنسى ، مسرحية « المهندس وامبراطور راشور » للكاتب ــ الإسبانى المولد ــ « فرناندو آرابال » وإخراج محمود البندارى ، ومن المسرح الأمريكى ، مسرحية « أنتم يامن هناك » للكاتب « وليم ساروبان » وإخراج أشرف النعمانى ، ثم من المسرح المصرى مسرحية الشاعر صلاح عبد الصبور « مسافر ليل » من إخراج محمد الخولى ، وقد تميزت العروض إلى جانب تنوع نصوصها وأفكارها بالسعى لطرح رؤية معاصرة أسلوبا وتفسيرا للنصوص المقدمة ، وإن حدث بعض الخلل ــ الوارد بالطبع ــ بين رؤى هؤلاء الشباب ، ومادة ما يقدمونه ، مثلما حدث مع محمد الخولى ، مخرج « مسافر ليل » بين رؤيته السياسية ، وطبيعة بنية شخصيات العمل وحركتها ، وأيضا بين تصوير العنف البدائى ، وتجسيده بالفعل على المسرح فى عرض منصور محمد (انسوا هيرو سترات) . . ومع ذلك يظل فى النهاية تلك الجهود الخلاقة لتجاوز محددات الواقع ، واقتحام المجهول ، فلنضع أيدينا جميعا مع أيدى الطاقات الشابة ، علنا نصل يوما معا إلى ما نود تحقيقه لهذا الوطن ●

مناقشات

د . عبد الرؤوف ثابت

تأملت فيما نشرته د. يمنى الخولى فى عدد القاهرة الخامس عشر بتاريخ الثلاثاء ١٤ مايو ١٩٨٥ . . فلم تعجبنى من الباحثة نبرة التهكم والاستهزاء والرفض التى تخللت ما قالته عن مفاهيم الوجودية . أنكرت د. الخولى مذهبا يشغل حيزا فى سجل الفلسفة ، وشجعته لتقتله بضربة قلم حاد الكلام رصين الرصد قوى الحجة . ليس فقط لأن شابا بائسا (ولا أعتقد أنه تافه ـ فلا يوجد مخلوق تافه) أثار الضمير العام عندما قتل أبويه . ثم رغم أنه يقرأ الوجودية وأنه يعتنقها فلسفة توجه أفعاله ـ أترى الدكتورة أهدرت دم الوجودية إرضاء للرأى العام ؟ . ولكن أيضا ، أن بعض الأدباء الفلاسفة ـ سارتر ودى بوفوار وغيرهما ـ استغلوا الوجودية لإعلاء شأنهم وترويج بضاعتهم (الأدب) ، وكانوا لظروفهم الخاصة وما مرت به أوروبا فى أيامهم جاحدين ملحدين . أمن أجل هذا نحقر مذهباً فلسفيّاً ونجحده كله على أنه : « لاعقلانى وخطل فارغ ورؤى قوم ضلوا الطريق إلى الطبيب النفسى ! » .

هذا ، ولم يفت على الدكتورة أن الوجودية أثرت التراث الإنسانى . . وأنها حلقة فى سلسلة الفكر الحضارى متصلة منذ عهود ما قبل التاريخ إلى ما شاء الله ، ويرث الأرض ومن عليها . وهى ـ لا شك ـ تعلم أن « ظواهر » الوجودية واضحة فى حياتنا اليومية ، نراها ونقرأها فى الناس وهم لم يقرءوا عن الوجودية أو حتى سمعوا عنها . وهى (الوجودية) ظواهر تعكس سيكولوجية الذات . التى يعبر بها الناس عنها ، فنحترمهم ونعينهم على حل مشاكل وجودهم التى يحملونها إلينا .

وأنا ، لذلك ، أعلم عن الوجودية الكفاية ؛ كيف تبلورت ، ثم ولدت ، ثم تطورت ، وكيف انحرف بعضها عن مسارها ، ولماذا انحرف . أما أنها فى مجموعها أصبحت غير ذات موضوع فى أيامنا هذه ، فلا أثر الدكتورة عليه مهما كانت أسبابها ودوافعها .

وأنا ـ كطبيب نفسى ـ آخذ من كل فلسفة ورأى وعقيدة وعلم ما يلائم مهنتى وينفع الناس والمرضى .

صعوبة الترجمة :

من المعروف بين اللغويين أنه من الصعب ترجمة الأفكار المجردة ترجمة تؤدى المعنى نفسه تماما أو الغرض ؛ يحدث هذا فى اللغات التى من عائلة واحدة كالإنجليزية والفرنسية ، ويحدث أكثر بكثير بين اللغات غير المتقاربة الأصل كالألمانية والعربية . ولو ترك لى حرية الترجمة لقلت عن الوجودية « التعيش » = تكلف أسباب المعيشة . وفرق فى لغتنا العربية أن تقول إن فلاناً موجوداً (وقد يكون فى مكان ما) وأنه يعيش عيشة راضية أو شاقة أو أنه حىّ Exists ، أى ليس ميتا . . وهكذا . ومرض الاكتئاب ، مثلا ، يطلق عليه الغربيون انخفاض Depression ، فلو قلت لعربى إنه مريض بالانخفاض لما فهمنى ، ولو قلت له أنت حزين ولم أقل شيئا ، لأن مرض الاكتئاب ليس الحزن وإن كان الحزن أحد أعراضه . وإذن ، فلا أدعى أو يدّعى عربى بأنه ـ يفهم الوجودية كأهلها ومبدعيها فى لغتها الفلسفية .

الوجودية فى الطب النفسى :

وسأشرح فيما يلى مفهومنا عن الوجودية كما نفهمها ونتداولها فى محيطنا الطبى : ولدت الوجودية ـ كما هو معروف ـ على يد مبدعها كير كجور Kierkegauvd فى كوبنهاجن ، وكان (١٨١٣ - ١٨٥٥) مُعلم لاهوت (قسيسا) وفيلسوفا . أخذ عن والده غرابة الأطوار ، وكان ألمعيًا ، شديد الذكاء ، مترفا ومحبا لحياة المدينة . وقيل إنه كان مصابا بنوبات متتالية من الزهو والاكتئاب . ومما وصف به ـ أيضا ـ أنه كان مفكرا دينيا متألقا ومتصوفا فى حبه لله ويخشى الموت (يلاحظ أنه مات عن واحد وأربعين عاما) . ثم جاء ـ من بعد كيركجور ـ فلاسفة ومصلحون دينيون شتى فى كل أنحاء أوروبا ، أثروا المفهوم العام للوجودية المسيحية الطبية .

إلى أن أصيب الأوروبيون خلال النصف الأول من هذا القرن بهزات عصبية شديدة كادت تخلعهم من جذورهم ؛ فقد خاضوا ـ رغما عنهم ـ حربين طاحنتين نغصّت عليهم ويلاتها عيشتهم ، فظهر بينهم « أدباء » يدينون بالوجودية ، جحدوا كل شىء ـ وهل نلومهم ؟ ـ وأشاعوا ما يدعى بالوجودية الملحدة ، كانوا أدباء ومفكرين عظاما ، لعبوا نغمة راقت لسامعيهم ، وقد تهيئوا لسماع أى شىء يلهيهم عن آلام وجودهم ؛ قال سارتر ـ على سبيل المثال ـ بأسلوب مبدع شيق : كل إنسان يعيش كفرد مستقل بذاته فى وجود بلا غاية ولا طائل من ورائه . ولهذا يحسن بالمرء أن يمارس حريته بإرادته الحرة ، ويرفض أو يعارض بيئته المعادية . . إلى غير ذلك من النغم الكئيب ـ كان الله فى عونه .

أما معلوماتنا الطبية فتعود إلى تعاليم بنزوانجر Bins-wanger الذى يعتبر بحق منشىء مدرسة الطب النفسى الوجودى :

نحن : أنا . . وأنت . . وهو ، نعيش فى عالم لا نعرف عنه الكثير ـ وما أوتيتم من العلم إلا قليلا ـ ومن ثم ، يجب علينا أن نرضى عن وجودنا أولاً ، ونستمتع به ثانياً . ونلاحظ أن الرضا (وليس الاستسلام) والاهتمام أو احترام وجودنا هما من لبنات مدرسة الوجودية . أما منطق الوجودية وعمودها الفقرى فهو : إذا كان الوجود قد فرض علينا فيجب أن نكون على بينة من « ماهيتنا » (قيمتنا) وموضعنا فى هذا الوجود . ويزيد من تساؤلنا وحيرتنا عوامل البيئة والوراثة . . الخ التى تتدخل وتتحكم فى وجودنا وحرية إرادتنا (وهل يستوى العالم والجاهل أو الغنى والفقير) .

بداهات لسنا فى حاجة إلى فيلسوف لينبئنا أو يذكرنا بها . أمّا ما غير ذلك من تعاليم الوجودية فيستحسن أن نتركه لذوى العقول الباحثة المتميزة ، وكثير من هؤلاء ـ لأسباب لا محل هنا لذكرها ـ مع الأسف ، أنصاف وأشباه مثقفين . أو لمن يقضون عمرهم فى أبحاث فلسفية متصلة داخل مدرجات جامعية أو أبراج شبه عاجية . ولنكمل المشوار حتى نستكمل الصورة :

هذه البداهات التى يثيرها الإنسان أوجدت عنده قلقا وجوديا ، وفى الحالات المرضية اكتئاب وجودى Existential Anxiety & depression . ومما يزيد من قلقه (حيرته) أن حرية قراراته الجدية (الهامة أو الفاصلة) كاختيار المهنة أو الزوجة . . الخ تؤثر فيها معوقات من العرف والتقاليد والعادة والوهم ، وما دام لا يملك حرية القرارات ، أو إذا فرضت عليه ، فقد يصبح وجوده شاقا مؤلما . وطبيعى أن تؤدى بالمرء هذه البلبلة إلى البحث عن الذات خاصة عند من لا يملكون حرية اتخاذ القرار ـ أين أنا فى كل هذا ؟ ـ وقد يقع فريسة للعصاب : (العصاب مرض نفسى) الوجودى . ولست فى حاجة إلى أن أذكّر القراء بكتاب مشهور لزعيم عربى عنوانه « البحث عن الذات » شرح فيه

« حيرته وألمه » حينما تصور ثم أخذ على عاتقه حرية قرار معين .

بقى بعد ذلك مقولة (وجود .. نحو .. الموت) ، وما هو الغريب فى هذا ؟ ، وهل يوجد أحد لا يخاف الموت (فى الواقع سكرات (عذاب) الموت) . وهل منا من يجهل ـ إلا من أعماه غرور الدنيا ـ (إنك ميت وإنهم ميتون) صدق الله العظيم . عرف القدماء المصريون هذه الحقيقة منذ آلاف السنين ، فبنوا الأهرامات ولم يقتلوا أنفسهم أو ذويهم ! .

أولا : التطبيق العام للوجودية :

ألم يكن أبو العلاء : وغيره الكثير ، شاعرا وجوديا حينما قال :

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقله
وأخو الجهالة فى الشقاوة ينعم

ألم نغنِّ مع الأستاذ محمد عبد الوهاب عندما ترنم بأنشودة « إيليا أبو ماضى » العذبة : لست أدرى . وهى :

جئت لا أعلم من أين ولكن أتيت
ولقد أبصرت أمامى طريقا فمشيت
وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت ؟ .. كيف أبصرت طريقى ؟
لست أدرى .

أنا لا أذكر شيئا عن حياتى الماضية
أنا لا أعلم شيئا عن حياتى الآتية
لى ذات غير أنى لست أدرى ما هى
فمتى تعرف ذاتى كنه ذاتى
لست أدرى

أين ضحكى وبكائى وأنا طفل صغير
أين جهلى ومراحى وأنا شاب غرير
أين أحلامى وكانت كيفما سرت تسير
كلها ضاعت ولكن كيف ضاعت ؟
لست أدرى

ضاعت حياة « إيليا أبو ماضى » ولم يبق إلا أن ينتظر الموت . ولم يعرف الكثير أنه شاعر وجودى ؛ ولم يفهم أحد الشاعر أو المغنى بالإلحاد ـ ولماذا ! ؟ .

وتقابلنا كل يوم وفى كل مكان ظواهر وجودية (على الأصح مظاهر) .. فى البيت فى الشارع .. فى العمل .. وكأنها خيوط فى نسيج حياتنا ؛ إذا تجمع أشخاص عاديون فى مكان عام ، فى الترام مثلا ، أو الميكروباس أو النادى ، فسرعان ما يتجاذبون أطراف الحديث بينهم ، وقد أوهو فى أغلب الأحيان يكون كلامهم فارغا أو لا طائل من ورائه .. إلا .. ماذا ؟ إضاعة للوقت ؟ .. يجوز فى الظاهر ، ولكن هم فى الحقيقة يؤكدون وجودهم . أشيع عن الإنجليز أنهم لا يتحدثون مع الغرباء فى الأماكن العامة كالقطارات أو الحانات ، وهذا غير صحيح ، لأنهم يفعلون إذا لم يجدوا صحفا يقرءونها ، والأم التى تناغى



طفلها فى وحدتها أنما تفعل ذلك لتشعره بوجوده ووجودها . وما هى صباح الخير أو السلام عليكم أو الجو اليوم جميل ، إلا تحقيق لوجودية الفرد مع الآخرين .

دعيت مرة لزيارة مستشفى للأمراض العقلية فى بلد مجاور . وبينما كنت أطوف فى المستشفى مع مديرها طلبت منه أن يسمح لى بدخول عنبر للمرضى المزمنين . وعندما تواجدت بينهم تجمعوا حولى يلمسوننى ويمطروننى بأسئلة قصار ليست بذات معان ، وكنت أجيب عليها بلهجتى القاهرية ولم يفهموها أو أفهمهم .. إلا أنها أعادت إليهم وإلىّ شعورنا بوجوديتنا التى افتقدوها بعد طول إهمال وافتقدتها أنا لطول الرحلة وبعدى عن أهلى .

ثانيا : الوجودية فى الطب النفسى

والأمثلة كثيرة :

يقول مريض مكتئب : أشعر أنى إنسان ضئيل (وقد يقول تافه أو حقير) فى وجود كبير .. أخاف منه ولا أقوى على العيش فيه أو مجابهته . ويقول مريض آخر : إننى إنسان عظيم المكانة والمقدرة فى عالم صغير . هذان المريضان على اختلاف مرضيهما يشكوان من مشكلة وجودهما ، وجود يحسان به ويعيشانه ويتألمان منه ويرجوان تخليصهما من حيرتها وألمها ـ دون فلسفة أو سفسطة أو إلحاد ، ولم يقرأ عن الوجودية أو حتى سمعا عنها .

ويقول مريض آخر إنه قلق من لا شىء ولا يعرف سببا لقلقه (الخوف المرضى غير المحدد) ثم يتضح أنه يخاف من حياته ومن المستقبل وما يخبؤه له . إنه يخاف من (وجود .. نحو .. الموت) . ولم يسمع هذا المريض عن جان بول سارتر ولم يقرأ له ـ أنا واثق ـ « الطريق إلى الحرية » .

ويشكو طالب جامعى من وجوده ، ومعاناته منه ، وماذا بعد الشهادة الجامعية والعالم مليء بحاملى الشهادات ؟ وآخر ، أوجد مشكلة أسرية حينما امتنع عن إكمال دراسته الجامعية : قال لوالده ، وهل حققت بكل ما ملكت سعادتك وأنت جامعى وذو مركز مرموق ؟

قالت لى سيدة شابة خريجة جامعة وتعمل فى عمل محترم ، أشعر وكأنى لا أعيش فلا شىء يهم ، يومى كأمسى وأمسى كغدى . أتساءل ما أهمية وجودى وما فائدته لى ؟

ماذا تقول د. الخولى لو كانت مكانى لهؤلاء الناس ؟ أنتم مرضى بالوجودية ؟! وهل الوجودية مرض مصنف بين الأمراض فى كتب الطب النفسى ولها علامات محددة ؟

أم هل تواجههم بأنهم ملحدون وأتباع مدرسة انحسرت موجتها بعد طول مدى وتقلصت ، بل تلاشت كبدعة شعبية ، يتشدقون بها ؛ عن وعى وغير وعى !

إن الأطباء النفسيين فى هذه الأيام يهتمون ويعالجون الأعراض والظواهر ولا يصنفون المرض أو الأشخاص إلى أمراض محددة معينة . وماذا يفعل الطبيب النفسى مع هؤلاء وهم ليسوا ـ فى غالبيتهم ـ مرضى بالمعنى المتعارف عليه فى الطب وبين الأطباء . فهل نصمهم جميعا بوصمة المرض النفسى وهم يشكون فقط من مشاكل وجودية ؟ أم هل نعطيهم حبوبا وحقنا وجلسات كهربية أو ندخلهم قهرا إلى المستشفيات النفسية .. إن فعلنا ، فإننا بذلك نفقدهم «ذاتهم» ونوقعهم فى براثن وجود زائف متوار خلف أسوار عالية .

ومن ناحية أخرى ، هل يُريدنى أحد أن أقول لإنسان يشكو من «عبثية» الوجود (وجوده) وحاول أو فكر فى الانتحار ؛ عار عليك إذا فعلت عظيم أو إن الموت هو أفضل حل لمشكلتك الوجودية ! مشكلة وجودك !

من هنا يجىء العلاج النفسى الوجودى والذى أنكرته د. الخولى أيضا .. يجب أن نخاطب الناس على قدر عقولهم ومنطقهم . وننحوا إلى حل مشاكلهم الوجودية ومشاكل أسرهم التى تأثرت بهم وتأثروا بها بالطرق الطبية الواقعية (التبصير) حتى نعيد إليهم إيمانهم بالله سبحانه وتعالى وقدسية الوجود (الحياة) وأمانتها . ونعالج فى الوقت نفسه قلقهم أو إكتئابهم أو ما جرّته عليهم مشاكل وجودهم بالتحليل النفسى الوجودى المتعارف عليه والمعتمد .

هذه هى الوجودية كما أعرفها وتعرض على فأتصدى لعلاجها وهى موجودة معنا ويجب أن نعرّف الناس بها ولا ننكرها أو نقلل من شأنها . أما أن ننكرها وندمها ، ثم نقتلها لأن محترفين أدباء ملاحدة أساءوا إليها مؤخرا .. أو لأن وسائل الإعلام المصرية تتبادلتها مؤخرا فى حادثة معينة بالسخرية ، فهذا ليس إنصافا من ناحية فلسفة المفروض منها أن تكون منصفة .. أو على الأقل محايدة ..

ولتسمح لى د. الخولى أن أركب الموجة مثلها فأقول فى ختام حديثى : هل نحكم على الأدب العربى وتراثه بالإعدام لأن كتاب ألف ليلة وليلة لأسباب لا دخل له فيها سيحال إلى المحاكمة ؟

«يصور الشاعر القصصى الإنجليزى الكبير ألدس هكسلى ـ المدينة الفاضلة ، فى قصته (العالم الطريف) ، بامتلائها بالعلماء والعقاقير ، وخلوِّها من المشاعر والاعتبارات الإنسانية . . وتنبأ فيها بعصر طفل الأنابيب ، منذ أكثر من ثلاثين عاما . . والشاعرة هنا تشجب ما صوره فى قصته تلك . . »

لا يا هكسلى

للشاعرة الإنجليزية
دوريس كمبتون
ترجمة أحمد مصطفى حافظ



يا هكسلى
أنا لا أريد عالمك الطريف
إننى أريد أن أشعر
وأحب
وأكون محبوبة
أرغب فى أن أفكر . .
وأعمل
وأبكى
إننى بحاجة إلى إحساس
ومجادلة للرجال . .
يا هكسلى
إن عالمك ليس بجرىء أو جديد
جبناء هم الرجال
الذين يبدون غير متعاطفين
أو متفاهمين
جبناء هم الرجال
الذين يرفضون
أن يكونوا مسئولين
عن تصرفاتهم
جبناء هم ، إذا نكصوا
عن مواجهة إلحاح العلائق والروابط
والرجال الشجعان
هم الذين يأخذون بأيدى المعوزين
ويتقاسمون كسرة الخبز
مع الجائعين
ويمسحون بأيديهم
على المكروبين
ويعيشون بمحبة
من أجل الكل
يا هكسلى
خذ عالمك الطريف بعيدا
إلى مكان آخر
إن عالمى يناضل
كى يعيش
ويحب
ويأمل
وينجح
ويفشل
وفى حالة الفشل . .
ليقف مرة أخرى على قدميه
إننى لا أستطيع . .
أن أتقيد
بالخواء
الذى تقترحه .

حوار مع القارئ

هذا هو عددنا السابع عشر .. قطعنا شوطاً ليس بالسهل اليسير ، ولكن طموحنا لم يكتمل بعد . لقد حققنا بعض ما نريد ولم نحقق كل ما نريد . ولا أظننا على قناعة مهما أنجزنا من مهام أو أهداف بأن هذا هو كل شيء ؛ فنقطة الثبات دائماً هي أول النهاية ، ونقاط التحول والتجديد والتطلع هي البدايات التي تظل معبراً للتجاوز المستمر ، والاستحداث الدائم .

إن واقعنا مفعم بتيارات فكرية دائبة ، ومضطربٌ باتجاهات إبداعية وفنية مختلفة ، وعلينا أن نكون مرآة تعكس كافة الألوان والظلال والرؤى دون إفراط أو تفريط . وعلينا أن نصل بين القارىء وبين واقعه الثقافي والحضاري : ماضيه وحاضره .. حاضره ومستقبله . ثم علينا أن ندفع قراءنا ومثقفينا إلى أن يكونوا شركاء في صنع هذا الواقع ، وفي الحكم عليه ، وفي دفعه إلى الأمام رويداً رويداً . هذه هي مسئوليتنا الكبرى ، أن نسهم في توجيه حياتنا الثقافية ، وأن ننقيها ، وأن نلحّ في دفع إيجابياتها ، وتجاوز سلبياتها ، وأن نصل ما استطعنا إلى كل قطاعات القراء والمثقفين والمبدعين على اختلاف أذواقهم ومشاربهم ، وأن نجذب ما استطعنا إلى دائرة توجهاتنا قطاعات جديدة ممن هم على استعداد أصيل لاحتضان هموم واقعهم ، والتفاعل الجاد مع إشكالياته وقضاياه .

إن نجاحنا الأكبر - حتى الآن - يكمن في تحقيق مساحةٍ واسعةٍ من التواصل فيما بيننا وبين جماهيرِ القراء : شباباً وشيوخاً مثقفين ومبدعين ، هواةً وكتاباً يحترفون الكتابة ، كما يكمن أيضاً في أسماء مبدعة وجادة لم تحصل بعد على قسط يذكر من الشهرة والذيوع ، ولكنها تعد بمعدنها الأصيل ، وموهبتها المصقولة بالكثير والكثير . وأخيراً وليس آخراً فإن نجاحنا هذا يكمن في انفتاحنا على مختلف اتجاهات الفكر والثقافة شرقاً وغرباً دون انحياز لاتجاه على حساب آخر ، ودون حساسية مسبقة نحو تيار جمالي أو اجتماعي أو سياسي في الكتابة لصالح تيار نقيضٍ أو مغاير .

وهذا النجاح في نظرنا نجاح يجب أن تتوافر له مقومات الاستمرار وأن ينطوي في جوهره على رغبة التجاوز . وهو حجر الزاوية في بناء شامخ متنام يعلو ويعلو كلما تآزرت الهمم ، وتناغمت الخطأ في الطريق الطويل . هذا الطريق الذي تحدوه روح الجماعة فينداح عن آفاق بكر جديدةٍ لم نكن لنراها من قبل لو لم ننشد الصدقَ والجدة والتجويد والأصالة .

***

تشي رسائل الأصدقاء في هذا العدد بهذه الروح الدءوب في المتابعة والتعليق والنقد والإضافة ، وتنم عن هذا الحضور القوي ، والتواصل الخلاّق ، والتفاعل الحميم مما يدفع بنا إلى مزيد مماثلٍ من الدأب والإصرار والتحدي . يكتب إلينا الصديق (خالد السيد منتصر - القاهرة) تعليقاً على رواية عبد الحكيم قاسم الأخيرة (المهدي) مبرزاً أهم العناصر الفنية التي يحيك حولها قصاصنا المتميز نسيج روايته القصيرة [٥١ صفحة من القطع المتوسط] ، وموضحاً أن الفنان الطموح كان له من الجرأة والدربة الفنية ما جعله ينسرب في نعومة وشاعرية انسراباً حثيثاً داخل دوائر واقعنا المحرمة الثلاث : الدين والسياسة والجنس في محاولةٍ دؤوب لتعرية هذ الواقع وفض قشوره الخارجية المزعومة . كما يكتب إلينا الصديق (محمد هاني عاطف) مترجماً ثلاث سوناتات لشاعر الإنجليزية الكبير « وليم شكسبير » ، ومرفقاً أصولها باللغة الإنجليزية ، ورغم حساسية الصديق الملحوظة ، وجهده الصادق في توصيل الحالة الشعرية ، ألا أنه يبتعد كثيراً عن دقة اللغة ، ويلجأ إلى صياغة المعاني التفصيلية للقصائد صياغة إجمالية ، متدخلاً في بعضِ الأحيان عن قصد في تركيب الجملة الشعرية أو مغيراً لمواقعها عن طريق التقديم والتأخير دون حاجة ملحة إلى ذلك . و « القاهرة » تشكر الصديق (محمد هاني عاطف) وتنتظر منه ترجماتٍ أخرى أكثر دقة وإحكاماً وتكاملاً .

ويبعث الصديق (سيد خفاجي - شبرا الخيمة) إلينا باقتراح جيد ، إذ يطمح أن يقرأ في صدر صفحاتنا مناقشات نقدية لأعمال شعرية أو قصصية حديثة أصدرها الأدباء الشباب ممن تجاوزوا مرحلة البداية ، وتوافرت لديهم أدوات الكتابة الناجحة الأصيلة . و « القاهرة » تضع في اعتبارها هذه الفكرة الجيدة ، وسوف تشرع في تنفيذها قريباً بإذن الله .

ويكتب إلينا الصديق (د. محمد علي هدية) تعليقاً بعنوان « ولألف ليلة شاهد ودليل » مشيداً بجهد المجلة في متابعة هذه القضية التراثية الخطيرة ، ومعبراً عن ضرورة الحفاظ على الهوية الثقافية الخاصة لأمتنا ، إذ أنها تمثل جذورنا الحضارية الحقيقية .. ونحن مع الصديق قلباً وقالباً .. ولكن .. ماذا نفعل يا صديقي ونحن - كما قلت أنت - في زمن المحرقة ؟! ومن الصديق (عبد الصمد السيد عبد الجواد - القاهرة) تلقت المجلة رسالة ضمنها إحدى قصائده الجديدة ، طالباً التعليق عليها بالنقد والتوجيه ، ونحن نعتز بموهبتك أيها الصديق ، ونعتز بحبك الفيّاض لفن الشعر ، ودأبك على التجويد والدراسة ، ولكن عليك بالمزيد من دراسة العروض والنحو إذ أن قصيدتك لا تستقر على الوزن الذي اخترته لها بداية (فعلن - بحر المتدارك) ، كما أنك تخطىء أحياناً في قواعد النحو والصرف . أما الصديقان (محمد محمد السنباطي) و (سيد خفاجي) فهما - رغم اتقانهما للعروض الشعري - ألا أنهما في حاجة ماسة لتكثيف التجربة الشعرية ، وترويض اللغة ترويضاً خاصاً ينأى بهما عن الوقوع في شرك (التقرير) أو (الخطابية) والمجلة تعتز بهما ، وتنتظر منهما المزيد من المساهمات الإبداعية والفكرية ، كما تتوجه بخالص الشكر والتحية للأصدقاء :-

- د. عيد عيد صالح (دمياط)
- عبد النبي السيد كراوية (الاسكندرية) .
- عمر غراب .
- أحمد حسين .
- محمد محمود نجيب .
- حسين حماد . (اسكندرية) .

ونود أن تطمئنهم جميعاً إلى أن إنتاجهم الإبداعي يحظى بكل اهتمام وتقدير ، وسوف يجد الصالح منه طريقه إلى النشر على صفحات المجلة في أعدادها القادمة . ونحن في انتظار المزيد من رسائل الأصدقاء الحافلة بالمتابعة والنقد والتحليل والإبداع دفعاً لعجلة حياتنا الثقافية دوماً نحو أفق أكثر سعة ، وأكثر إشراقاً ، وأكثر مدعاة الى الأمل .

فوتوغرافيا

كمال الدين خليفة

هناك انطباع سائد لدى الكثيرين ، بأن التصوير الفوتوغرافى . هو تسجيل للواقع ، أكد ذلك غالبية المصورين الذين صبغوا التصوير الفوتوغرافى بصبغة تسجيلية بحتة ، لم يحاولوا اجتياز المألوف وصولا للابتكار والخلق الفنى ، وعلى النقيض ، فهناك مصورون فوتوغرافيون ، يطوعون الكاميرا للتعبير عن فكرهم وأحاسيسهم لتجسيد رؤيتهم الفنية ، ساعدهم فى ذلك تطور صناعة الكاميرا والعدسات والإضافات المستخدمة والخامات ذات الحساسية المرتفعة والتقدم والتكنولوجى المذهل للألوان .

وعلى الصفحة المجاورة عملان لاثنين من المصورين الفوتوغرافيين ، استطاع كل منهما أن يقدم عملا جيدا .

١ - الفنان المصور جمال محمد بسيونى : حصل على جائزة ثالثة فى المعرض رقم ٣٦ للجمعية المصرية للتصوير الفوتوغرافى .

استطاع فى عمله أن يقدم لنا اختيارا ناجحا لزاوية الكاميرا ، كما وفق عند الوصول إلى استخدام الأبيض والأسود ، فقد استطاع إبراز التباين ونقل لنا إحساسه بصدق ملقيا الضوء على موضوع عمله « مقابر النصر » ، وتمكن قوة الفنان فى اختياره لنوعية الفيلم المستخدم ، بالإضافة إلى استخدام درجات لونية مناسبة للموضوع المصور .

ومن الملاحظ الاهتمام بالضوء ، والتركيز على عنصر التباين ، ليعطى لنا مساحات متوازية من الأبيض والأسود ، كما نجح آخر الأمر فى حساب التعريض ، ليظهر السحب بشكلها المكثف حتى يضفى على العمل جوا ملحميا جيد التكوين .

استخدم الفنان الكاميرا كانون AI عدسة ٥٠ مللى . . فيلم أبيض وأسود ألفورد ١٢٠ ASAفتحة العدسة F 8 سرعة ١٢٥ .

٢ - الفنان أحمد حلمى ابراهيم : حاصل على جائزة أولى فى معرض التصوير الفوتوغرافى بنادى الشمس .

ونقدم بالصفحة المجاورة عملا من أعمال الفنان عرضها بقاعة اخناتون .

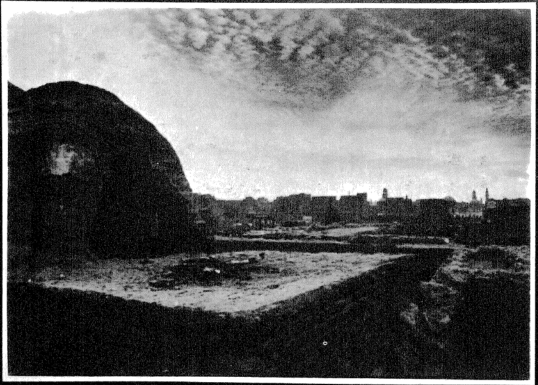
يقول « توماس بيلى أولدرش » :

(الفن الحقيقى ينتقى ويختار ويعيد صياغة الواقع ، ولا يقدم صياغة حرفية للموضوع)

بهذه الكلمات الموحية قدم الفنان معرضه الأخير ، . . . ومن خلال رحلة بحث شاقة ، أخذ يبحث هنا وهناك لاختيار موضوع أعماله ، حتى عثر على ضالته المنشودة .

وفى العمل المنشور يهتم الفنان بزاوية الضوء ، حيث اختار العدسة الملائمة ، وأتم حساباته فى التعريض لكى يهرب من الوقوع فى فخ السيلويت . . ، فالإضاءة الجانبية ، وظهور تفاصيل فروع الشجرة أعطت لنا حسا جماليا ، وقد اهتم الفنان بتكوين الصورة ، وأحكم علاقات الخطوط والمساحات ، وأجاد استخدام الفيلم الملون بالرغم من أن على الصورة لونين أساسيين ، اللون الأزرق فى الخلفية ، واللون البنى فى الفروع . لقد شاهدنا أعمالا كثيرة لمثل هذا الموضوع المصور ، ولكننا هنا نرى عملا مبتكرا ، كأننا نشاهد الموضوع للمرة الأولى .

استخدام الفنان الكاميرا نيكون FAعدسة ٥٠ مللى فيلم كوداك VR 100ألوان بنيجاتيف ضوء النهار فتحة العدسة F ٥,٦ سرعة ١٢٥ ●



● للفنان جمـال بسيونى ●



● للفنان أحمد حلمى إبراهيم ●



من وصف مصر